ITALIAN BOOKSHELF

Edited by Dino S. Cervigni and Anne Tordi with the collaboration of Norma Bouchard, Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.

Mario Marti. *Da Dante a Croce. Proposte consensi dissensi.* Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura dell'Università di Lecce, 25. Galatina: Congedo, 2005. Pp. 187.

I cavalli di razza — mi piace a volte ricordare a giovani colleghi — si riconoscono non solo dallo sprint iniziale, cioè dall'entusiasmo di ogni giovane studioso all'inizio della carriera, ma ancor più dalla capacità di restare in lizza sino alla conclusione della carriera, che va ben oltre l'attività didattica. Cavallo di razza eccezionale — e spero che la metafora non dispiaccia — è dunque Mario Marti, classe 1914 (come ricorda egli stesso orgogliosamente in questo volume), il quale pubblicò il suo primissimo scritto nel lontano 1943, come si legge nel suo penultimo volume, *Ultimi contributi: dal certo al vero* (Galatina: Congedo, 1995), corredato della bibliografia dell'Autore (pagg. 255-316). Bibliografia, questa di Marti, che già nel 1995, quando egli aveva compiuto gli ottanta anni di età, aveva raggiunto il numero di 969 scritti, che egli ha continuato ad aumentare nei due lustri susseguenti tramite un'attività di investigatore profondo, perspicace e diligente e che arriva dunque, come leggiamo nella bibliografia del presente volume (pagg. 175-81), a 1064 voci: un elenco, questo, già superato dato che il volume è stato consegnato alla stampa il 25 marzo 2005 e dato che il professor Mario Marti è tuttora impegnato su vari fronti della storia letteraria d'Italia.

Per gli specialisti e i non specialisti vale la pena ricordare almeno alcuni dei titoli principali per cui dobbiamo molto a Mario Marti. Innanzitutto, il suo fondamentale volume *Poeti del dolce stil nuovo* (pagg. 1089), che egli curò nel 1969 per i tipi della Casa Editrice Le Monnier e che comprende i cosí detti poeti dolcestilnovisti, ad esclusione di Dante: opera di riferimento tuttora unica per gli studiosi del periodo, alla quale tennero dietro, di lí a tre anni, i due volumi altrettanto fondamentali intitolati *Storia dello stil nuovo* (pagg. 608), ancor oggi alla base di ogni studio sulla poesia e poetica dolcestilnovistica. Di qui si vede che uno dei maggiori interessi dell'attività critica di Mario Marti sia sempre stato Dante prima della *Divina Commedia,* come Marti stesso, con la sua solita affabilità e modestia, mi si presentò quando io, giovane docente, andai a fargli visita verso la metà degli anni settanta nel suo ufficio di Rettore Magnifico dell'Università di Lecce. In realtà Mario Marti ha sempre continuato a produrre studi fondamentali sul periodo anteriore al Dante della *Commedia* — vorrei qui ricordare *Cecco Angiolieri e i poeti autobiografici tra il 200 e il 300*; *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*; *La prosa del Duecento* e *Prose della volgar lingua*; contemporaneamente egli ha sempre coltivato tutto Dante, ma anche Boccaccio — si ricordino per lo meno le *Opere minori in volgare* — e molti altri autori — il Leopardi costituisce un altro centro d'attenzione critica: *Dante, Boccaccio, Leopardi*; *I tempi dell'ultimo Leopardi*; *Amore di Leopardi* — e molti altri e diversi campi di investigazione, offrendoci studi che rivelano una conoscenza straordinaria di tutta la

cultura letteraria italiana fino ai nostri giorni e un amore genuino per la sua terra di origine: il suo amatissimo Salento.

Questo suo ultimo volume, *Da Dante a Croce*, ci offre una recentissima e valida testimonianza di questa lunga e fruttuosissima carriera dedicata agli studi: dodici contributi, fra stimolanti saggi e *review articles*, o recensioni-saggi, che spaziano dal Dante anteriore alla *Commedia* ("Da 'Donna me prega' a 'Donne ch'avete: non viceversa"; "Con De Robertis affabilmente") al Dante della *Commedia* ("Sui due Guidi di *Pg*. XI, 97-98"), a Boccaccio ("Sulle due reazioni del *Decameron*"), al Quattro-Cinquecento ("Un poco noto trionfo della fine del Quattrocento"; "L'idea d'unità d'Italia nella letteratura dei prmi secoli"), al Leopardi ("Dialogando amabilmente con Gino Blasucci sulle sepolcrali leopardiane"), a Croce ("Benedetto Croce critico della letteratura italiana") e a una serie di autori e scritti salentini: il contributo sul *Libro rosso di Gallipoli* (curato da Vetere e Ingrosso), che comprende l'edizione, con commento, di 195 documenti del *Registro de Privilegii* di Gallipoli; quello su "Le 'Bute' della 'Rassa'", cioè un dramma in lingua leccese di un ignoto del primo Settecento; e poi anche "Salvatore Toma poeta: un 'canzoniere' inventato da Maria Corti": riflessioni critiche sul tentativo, da parte di Maria Corti, di creare un canzoniere di un "eccentrico poeta" del Salentino, morto a trentasei anni (1951-87), che ha lasciato raccolte di poesie ma non un canzoniere.

Fra tutti questi validi e sostanziosi contributi vorrei sottolineare, anche se brevemente, l'importanza dei primi tre: il primo dedicato ai rapporti fra la canzone "Donna me prega" di Guido Cavalcanti e "Donne ch'avete intelletto d'amore" di Dante. A questo proposito Marti ribadisce la priorità storica della canzone cavalcantiana citando in chiusura Vincenzo Mengaldo, chiosatore del *De vulgari eloquentia*: "L'accoppiamento alla magna canzone cavalcantiana suona implicito riconoscimento del valore di modello di quest'ultima ["Donna me prega"] per "Donne ch'avete" (15); il secondo, "Con De Robertis affabilmente", un saggio ricchissimo di riflessioni filologiche, critiche ed ermeneutiche sul volume di De Robertis *Dal primo all'ultimo Dante* e poi sulla edizione delle *Rime* di Dante curata dallo stesso: ambedue i saggi lettura obbligatoria per chi intenda seguire e valutare la recente attività critica e filologica di De Robertis; il terzo, poi, "Sui due Guidi di *PG.* XI, 97-98", una disanima dei vari tentativi di identificare i due Guidi danteschi come Guido Guinizelli e Guittone, invece della tradizionale coppia Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti, ipotesi che Mario Marti rincalza con nuovi argomenti.

Come in tutti i suoi scritti, Marti presenta anche qui una solidissima conoscenza dei testi e della storia letteraria che l'ha caratterizzato attraverso tutta la sua carriera (resa ancor più prestigiosa da una costante e fedelissima collaborazione al *Giornale storico della letteratura italiana*), rispetto dei testi in quanto documenti storici che non possono essere travisati da nessuno revisionismo di moda e affabilità dei modi e della scrittura che gli permettono di rivolgere critiche sottilissime ai maggiori studiosi della letteratura italiana anche quando ne ammira la qualità dei contributi.

Questo volume rivela anche due altri aspetti molto accattivanti di Mario Marti: l'amore per il suo Salento e l'amicizia per i tanti colleghi e amici con cui ha intrecciato il corso della vita. Questo suo tenace amore per il Salento ha tenuto sempre fermamente ancorato alla terra natale un vero maestro, degno delle più rinomate cattedre degli atenei italiani. Del rispetto e dell'affetto per colleghi e amici, poi, queste pagine ridondano ovunque: nel modo con cui egli si rivolge a due suoi interlocutori, De Robertis e Fenzi —

"affabilmente"; nel piacevole tono epistolare ("Caro Michele") con cui egli offre una "serenata" all'amico Melillo, ricordandone gli anni giovanili vissuti assieme; e infine ciò che Marti intitola un "*Hors-d'oeuvre"*: un omaggio a Raffaele Spongano (163-73) in occasione della celebrazione, tenutasi il 28 ottobre 2004, del centesimo anno d'età di Spongano, data prodigiosamente scelta poco prima della scomparsa dell'amato maestro. Ma vale la pena rileggere almeno alcune righe di questo discorso destinato a dire addio al maestro: "Come farò a parlare di lui e del suo, del nostro, Salento per festeggiare i suoi cento anni, io che ne ho soltanto 10 di meno (anzi nove e cinque mesi) senza parlare di me, salentino come lui?, e che mossi, ancor ragazzo si può dire, i primi passi d'italianista sotto lo sguardo rigoroso, severo, ma anche affettuoso e incoraggiante di lui, mio professore di italiano nella seconda classe del Liceo Classico "Colonna" a Galatina? Si era nel 1932-33, ed egli ne aveva vent'otto, di anni, fresco professore di ruolo nei Licei, e io diciotto, fra i banchi di fronte a lui, studentello curioso, avido, caotico autodidatta, e per giunta discoletto e pronto alla battuta pungente" (163).

E di questo suo maestro che per primo parlò a quello "studentello curioso" della Normale di Pisa, direzione e scelta che segnarono la vita del più giovane salentino, Mario Marti ha ora preso il posto come decano di tutti gli italianisti non solo d'Italia ma del mondo: onore che gli è dovuto non solo per l'età ma anche e soprattutto per i suoi moltissimi e altissimi meriti accademici.

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Jill Caskey. *Art and Patronage in the Medieval Mediterranean: Merchant Culture in the Region of Amalfi*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Pp. 327.

Jill Caskey's investigation of the art supported by the ascendant merchant families of the Amalfi region opens with a quotation from Boccaccio, who, situating a tale of the *Decameron* in this region, characterizes it as "full of small towns, gardens, and fountains, and men rich and proficient like no others in the art of *mercatantia*" (1). This notion of a distinctive mercantile culture, with its family connections, trading networks, ostentatious architectural programs, public service, even ethos, guides the exploration of artistic production in this hybrid southern society, which reveals an unexpected precociousness in relation to the better studied, later flowering city states of central and northern Italy.

After an Introduction that situates Amalfi in the commerce and culture of medieval southwestern Italy, Caskey devotes chapters to the experience and politics of *mercatantia*, the synthesizing residential architecture, and the private and public dimensions of religious space. A concluding chapter details the decline of Amalfi and merchant art in the fourteenth century, as Naples assumes the status of metropolis in the *Mezzogiorno*. Amalfi had trading and cultural ties across the eastern Mediterranean basin from North Africa to Byzantium, had resident communities of Jews and Muslims, and lived, often somewhat tensely, and prospered under successive Norman, Hohenstaufen, and Angevin rule through the late eleventh to the thirteenth century.

At the center of Caskey's study is the Rufolo family of the town of Ravello. Earlier studies of artistic patronage in Amalfi have been conditioned by larger historical constructions of the South, which have discounted its hybrid precocity and independence in favor of a view emphasizing cultural isolation and backwardness. Caskey's judgment is that "the Amalfitan culture of *mercatantia* can be characterized as residual, meaning that it continued to draw on older sources and conventions, rather than adopting

wholesale the newer artistic currents found in metropolitan courtly and ecclesiastical settings" (19).

The Rufolo family was not only successful in trade; its members also exercised important positions in the Kingdom of Sicily. High public office could foster immense personal wealth. The fortunes of the Rufolo family and, symbolically, those of the art and patronage of the region culminated in the arrest, in 1283, for corruption of Lorenzo and Matteo Rufolo by crown prince Charles of Salerno. The Rufolo family's lavish residential complex above Amalfi would appear to have been the target of princely ire. The author traces the assembly of architectural components on the hillside estate, less the product of a master plan and single artistic conception than an accumulation, first, of land parcels and, then, of artistically and functionally distinct units. More than a threat to the aristocracy of an upstart merchant class was in play here, since financial gain and a money economy were morally questionable, as was the ostentation of a dynastic building program. The incorporation of Islamic motifs into Amalfitan art would have done nothing to lessen such censure. Caskey shows how the Rufolo family appropriated what had theretofore been discrete religious space by commissioning striking chapels, pulpits, ciboria, and statuary. The author calls attention to the distinctive bath culture of the southwest, with its clearly extra-Christian origins. The use of heraldic motifs — an import from the north — further illustrates the range of sources for and influences on Amalfitan art, which nonetheless retained a strong local stamp. Of particular interest in these early examples of conspicuous consumption in an environment that had few outlets for the exercise of wealth is Rufolo's self-representation and eclecticism as evidenced in the use of inscriptions and of mosaic and stucco as media. The latter allowed for quite different relations of space and mass than did stone.

Caskey's study has as chief heuristic instrument the conception of *mercatantia*, despite the admitted scarcity of documentation for Amalfitan trade. The heyday of this "dominant cultural force" was from 1100 to 1250. The insistence on this term invites a hard look from a socio-linguistic point of view. Boccaccio's characterization of the Amalfitans as masters of *mercatantia* dates from 1351. If we take the period just before the arrest of the Rufolos in 1283 as the apogee of regional fortunes, we should look for evidence of the concept of *mercatantia* over the decades of their rise to wealth and influence. It is then sobering to discover that the word is first attested from 1264 and occurs only eighteen times before 1300 (according to *Opera del vocabolario italiano*), and this in nine works from north central Italy (Florence, Pisa). Its vogue was in the following century, with more than 650 subsequent occurrences. This finding does not invalidate the conclusions of Caskey's exemplary treatment of the art historical evidence, or her claim that "the art of *mercatantia* helps uncover the thematic or ideological coherence of a group of monuments that might seem unrelated on the basis of style alone" (240), but does leave us less assured of the Rufolos' conception of self and of the center of gravity of their multiple activities, incomes and expenses.

William Sayers, *Cornell University*

Luigi Surdich. *Il Duecento e il Trecento.* Bologna: Il Mulino, 2005. Pp. 182.

Luigi Surdich is primarily known for his two excellent books on Boccaccio (*La cornice di amore*, ETS, 1987 and *Boccaccio*, Laterza, 2001). His *Il Duecento e il Trecento* has ten chapters, a short bibliography (169-72), a chronology, and an index. This book forms part

of a new series for undergraduate Italian students, whose aim is not a "summa of the entire history of [Italian] literature" but rather "agile, autonomous little volumes" devoted to either one or two centuries (5). For clarity's sake, certain key phrases in the book are put into bold-face type; they stand out from the rest of the text and render its plain prose more exciting.

The first two chapters, "Le origini della nuova lingua e della nuova letteratura" (11-16) and "Le grandi aree della prima letteratura italiana" (17-28) deal with the birth of Italian literature. Surdich writes briefly about the influence of French and Provençal literature, and notes importantly the late beginning of Italian literature compared to the majority of other European literatures. In addition, he discusses didactic literature, San Francesco, Iacopone da Todi, Federico II and the Sicilians. In this brief treatment of the *scuola siciliana*, Surdich concentrates on Giacomo da Lentini as the key figure, and dedicates only a paragraph to Cielo d'Alcamo. Genres are described (*lodi*, *liriche d'amore*, *poesia didascalica*) and the various languages used (Provençal, Italian dialects). While Surdich explains that the Sicilian poets' verse is put into Tuscan garb, it would have been helpful had he included more concrete examples of their poetry, to show its aesthetic appeal and its profound influence.

The third chapter, "La poesia in Toscana" (29-42), treats Brunetto Latini, Francesco da Barberino, *la lirica siculo-toscana*, Guittone d'Arezzo and the *guittoniani*, and comic-realist poetry (Rustico di Filippo, Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano). In his treatment, Surdich describes well the competing traditions of Guittone and Cecco.

The fourth chapter (43-52) deals with the "dolce stil nuovo." After an introductory section on its philosophical and metaphysical conception, there are sections on Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Dante, and Cino da Pistoia. Nowhere does Surdich question whether these poets should be considered a cohesive school. At most he notes that they drew apart from each other. In the light of recent work on the chronological relationship between *Donna me prega* and the *Vita nuova*, it is unfortunate that Surdich does not take a clear stance. Chapter 5 (53-66), entitled "La prosa dal Duecento al Trecento," is divided into sections on "*artes dictandi*," *volgarizzamenti*, encyclopedias, chronicles and prose narratives, and Dino Compagni. In addition, the paragraphs dedicated to Guido Faba, Guittone d'Arezzo (his epistolary), Brunetto Latini (*Il Tresor*), *Il novellino*, and Marco Polo are accurately and soberly described. Students will learn how diverse prose styles developed, which is something often understated in compact surveys of Italian literature.

The sixth chapter devoted to Dante (67-102), who merits such extensive treatment, makes up 20% of the book. There are seven sections, which deal both with Dante's works and his life. Surdich, in one of his few strong assertions, emphasizes the reasons for which we should believe that Dante wrote *Fiore* and the *Detto d'Amore*. On the other hand, he accepts the opinion that the letter to Cangrande della Scala is authentic, mentioning only that "doubts have been expressed" (81) about its authorship. He spends much time on the *Comedy*, and has an informative section dealing with Dante's style and neologisms.

The seventh chapter on Petrarch (103-24) covers *L'Africa*; the Latin prose works, with a section on *Il secretum*; *Il canzoniere*; and *I trionfi*. Surdich underscores the vital importance of the Latin works for an understanding of Petrarch's pre-humanism, and stresses the novelty of Petrarch's "*libro di versi*" (112). Chapter 8 (125-34) describes other poetic works of the Trecento: *poesia narrativa*, *poesia popolare*, commentaries on

Dante, *cantari*, and the pre-humanists. It is unfortunate that Surdich cites so little from original texts, which enliven the narrative with specificity. In any case the mere fact that Surdich speaks of all of these various *opere minori* and precursors of humanism goes beyond the basic requirement of an introductory text.

The chapter dedicated to Boccaccio (135-56) does not disappoint from what one would expect, given Surdich's expertise. He offers a concise yet full panorama of the author's works. The *Decameron* is described in detail and from different angles: themes, parody, sources, expressive style. With regard to the *Corbaccio*, Boccaccio's most problematic work, Surdich offers three possible explanations for the work's title, and seeks to explain how this misogynic text can be reconciled with the rest of Boccaccio's oeuvre.

The tenth chapter (157-65) is devoted to Trecento prose. Surdich treats the chroniclers, especially Villani, the short story writers (*novellieri)* Sacchetti, Sercambi, Giovanni Fiorentino, religious writers and mystics (Caterina da Siena, for instance**)** and *volgarizzamenti* of Latin poems. His section on Sacchetti is especially thorough, and Surdich distinguishes him from Boccaccio on account of his often explicit morality**.**

This book is a fine introduction to the Duecento and Trecento for beginning students of Italian literature and seems directed specifically to such an audience. Surdich's presentation is reliable and solid: he has the facts at his fingertips and is most often judicious in his commentary. A student will learn a great deal from this book, though there is nothing that will surprise an experienced reader. The observations and analyses are relatively standard. For a firm grasp of the dates and major players of the Italian Duecento and Trecento, Surdich's book is a good place to begin.

Jacob Blakesley, University of Chicago

Simon A. Gilson. *Dante and Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Pp. 324.

A study of the reception of Dante in Florence from 1350 to 1481, Simon Gilson's *Dante and Renaissance Florence* tracks how and to what purposes Dante's supporters and denigrators responded to their city's most famous vernacular poet. This is an original study, a clearly written, thorough, and important book that illustrates for the first time Dante's centrality to Florentine culture and thought in the Renaissance. Reception, in this book, is given a compendious application, as it embraces the diverse social and cultural links, in Latin or vernacular, with "humanists, scientists, philosophers, theologians, artists, and poets" (1). Dante, in these diverse circles, becomes "patriotic emblem, politically committed citizen, moralist, philosopher, theologian, Neoplatonist, and prophet" (1). Gilson thus addresses how Dante's vernacular poem was used politically to promote the vernacular and to support a variety of political positions in the one hundred and thirty years on which the book focuses, and Dante's fate amidst the increasingly important rediscovery of classical Latin.

The book is divided into three sections: "Competing Cults: The Legacy of the Trecento and the Impact of Humanism, 1350-1430"; "New Directions and the Rise of the Vernacular, 1430-1481"; and "Cristoforo Landino and his *Comento sopra la Comedia* (1481)." It includes discussions of Boccaccio and Petrarch, Salutati, Villani, and Bruni, Giovanni Gherardi da Prato and Cino Rinuccini, Domenico da Prato, Francesco Filelfo, Matteo Palmieri, Lorenzo de' Medici, and Cristoforo Landino, among others.

Dante's position in the cultural ideals of the Renaissance, and in the revival of classical learning and poetry, contributes to his important place in defining the new relationship that Renaissance writers strove to establish with the past, Gilson argues. In Boccaccio's "cult of Dante" (22), Gilson documents that Boccaccio produced three manuscript copies of the *Commedia* in his own hand, dating from the early 1350s to the 1370s, incorporated references to Dante's works in both his Latin and vernacular works, and, of course, wrote the *Trattatello in laude di Dante*. Engaging with Dante's poem in many diverse ways, Boccaccio became Dante's copyist and biographer, and as literary artist, he directly responded by remaking Dante in his own works; finally, he was one of the first and most important exegetes of Dante's poem (22). Boccaccio's complex reception of Dante, both a response to Dante's work and to the concerns about Dante's "vernacular" expressed by his fellow humanist, Petrarch, to some degree set the direction for Renaissance receptions of Florence's greatest poet. Petrarch's response to Dante is famously less generous than his friend Boccaccio's, and Gilson shows how Petrarch tried to demonstrate his lack of animosity towards the earlier famous Florentine poet (32-40). Petrarch was less than enthusiastic about Dante's popularity than Boccaccio; indeed, he seems to scorn the whole idea of popularity — public recitations of Dante's poetry, for example. But Boccaccio's investment in Dante's place in Florentine letters is made explicit in his lectures on Dante in the 1370s, lectures that became central to later commentaries, including that by Benvenuto da Imola, who heard Boccaccio's *Esposizioni* (53).

The first section elaborates on Dante's place in this emerging "Renaissance." In the second, Gilson evaluates Dante's place in the Florentine vernacular culture as more and more classical texts surface and Latin emerges as the pinnacle of humanist culture. Salutati, for instance, whose classicism ties him to Petrarch and the relationship between the ancient Roman world and moral and religious issues, nonetheless was a staunch defender of Dante, despite his fellow Florentine's use of the vernacular. Some writers, like Bruni, could criticize Dante for his weak Latin, over-attachment to scholastic thought, and shallow knowledge of classics; others, like Salutati, who dislikes Dante's politics, or Villani, still laud him as "a moral teacher, Florentine citizen, cultivator of the city's native idiom, and authoritative writer, especially in matters of ethics, natural philosophy, and theology" (92).

In "Dante as a Civic and Linguistic Model," Gilson elaborates on how Dante became a tool in the hands of the Medicis to promote the status of the vernacular. In Bruni's *Vita di Dante* however, the poet is presented as the "ideal Florentine citizen — learned, politically active, and conscious of how all spheres of human activity may best serve the city" (123). Here Dante becomes a prototype of the civic humanist, almost, Gilson suggests, as a form of defiance to the Medici regime (123). In "Dante and Florentine Vernacular Humanism," Gilson explores how Dante's *Commedia* and his other writings are received in Florence in the 1460s and 1470s to argue that the recovery of earlier vernacular Florentine texts laid the groundwork for Landino's *Comento* of the following decade.

The final section explores the 1481 *Comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino*. Landino's *Comento* remains the most important commentary on the *Comedy* from the sixteenth century, since it saw fifteen reprints from its publication date in 1481 to the end of the sixteenth century. In fact, given that the first press run was 1200 copies, its popularity far exceeds most books

on Dante written since the advent of modern literary studies in the twentieth century. Representing a landmark, not just in Renaissance Italy but in book publishing itself, the commentary was illustrated by one of Florence's most renowned artists, Sandro Botticelli. Gilson goes on to show how Landino's *Comento* gives Dante all the civic virtues epitomized by the Laurentian Florence of his own times. Dante, unjustly exiled, is the epitome of Florentine humanism, the upholder of the Tuscan vernacular, a language he helped establish almost *ex nihilo* as literary (in contrast to Homer and Virgil), the writer of the "divine poem of our city" (170), whose remains should be returned from Ravenna to the city that deserves to honor them.

In the conclusion, Gilson situates his review of the Renaissance reception of Dante in light of contemporary critical discussions of Dante's own efforts to establish himself as an "auctor" who sets out to train and direct his readers. Here he maintains that Dante's own efforts proved to have little influence on his later Florentine receivers, who seem determined to use him for their own purposes. Gilson's argument is persuasive, and he uses his primary texts well to prove his point; but I can't resist suggesting that Dante's poetry, in the final analysis, may prove to have been more rhetorically persuasive in itself than all these apparent efforts to bend him into a moralist, a political theorist, a theologian, a philosopher, a republican, etc. etc. Petrarch's scorn for his predecessor's popularity may tell us more about how Dante was received than all the learned responses to his poem in the Renaissance. Indeed, perhaps the poem's seven-hundred-year popularity across languages and cultures and politics surpasses the more narrowly defined interests we find in its learned reception.

Brenda Deen Schildgen, *University of California, Davis*

Gary P. Cestaro. *Dante and the Grammar of the Nursing Body*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2003. Pp. 305.

In *Dante and the Grammar of the Nursing Body* Gary Cestaro fa uno studio del ricorso dantesco all'immagine della nutrice e dell'allattamento nel *De vulgari eloquentia, Convivio* e *Commedia*. L'autore dichiara in apertura la centralità del pensiero di Julia Kristeva per la sua analisi, che infatti per buona parte è una indagine dell'aspetto "semiotico" dei testi in esame. Di fatto Kristeva costituisce anche il criterio unificatore di varie parti di questa ricerca.

Introdotto da un dettagliato studio dell'iconografia medievale della *grammatica* nel primo capitolo, il testo prende poi in esame sia rappresentazioni della nutrice e dell'allattamento e problematiche ricorrenti collegate a questo nucleo — desiderio e linguaggio, l'opposizione fra vernacolo e latino — sia temi più distanti, come la relazione fra confini corporali e identità personale, collegati alla nozione di *kora* che Kristeva ha desunto dal *Timeo* di Platone. I capitoli di questo libro sono quindi diversi in natura ed in esiti, e questo è allo stesso tempo il pregio ed il limite della ricerca. Il pregio, perché questo fuoco incrociato permette a Cestaro di offrire prospettive illuminanti, originali e fertili su temi molto battuti; il limite, perché a volte, soprattutto nell'ultimo capitolo, il discorso sembra perdere mordente nel tentativo di annoverare ed unificare sotto una unica rubrica una serie assai vasta di argomenti.

Cestaro comincia il primo capitolo, "Lady Grammar Between Nurturing and Discipline", illustrando i significati medievali di *grammatica,* usata sia a denominare il complesso di regole che determinano l'uso di ogni linguaggio, sia la grammatica latina,

accompagnata o meno dallo studio degli *auctores*. A questo fa seguito una dettagliata panoramica dell'iconografia della grammatica. Partendo da Quintiliano, *grammatica* appare prima esclusivamente nelle vesti di austera disciplinatrice, generalmente armata di libro e frusta; poi, a partire da Giovanni di Salisbury — per il quale la *grammatica* è la prima nutrice di tutti gli studi letterari — cominciamo a trovare rappresentazioni che bilanciano gli iniziali aspetti marziali con componenti più dolci e materne, con vari esiti individuali negli allegoristi francesi e scrittori del Duecento e Trecento italiano. Nelle arti figurative, la *grammatica* unicamente disciplinatrice rimane incontrastata fino alla seconda metà del Duecento, quando Nicola e Giovanni Pisano accolsero le lezioni letterarie più recenti.

Il secondo capitolo, "The Primal Scene of Suckling in *De Vulgari Eloquentia*", individua un conflitto interno al *De vulgari eloquentia*. Da una parte, Dante "poeta" è alleato naturale delle risorse musicali e ritmiche della madrelingua contro la *grammatica* (55). Di contro, Dante "grammatico" tenta un'operazione di recupero del vernacolare illustre, inseguendo l'unica lingua incontaminata dal corpo materno, la lingua di Adamo. Particolarmente avvincente mi sembra l'idea di una "logica metaforica" (61) che sottende il *De Vulgari Eloquentia*, "according to which [Dante's] personal history signifies in terms of both individual linguistic development and universal history" (63). In questa prospettiva, l'esilio politico e l'uso del latino — anche esilio dal proprio vernacolo — nella mente dell'autore emergono come categorie parallele alla Babele biblica: "Dante's text posits a figural relationship between the stages of an ideal universal history drawn from Scripture — Eden, Babel, Confusion — and his personal life itinerary — childhood in Florence, exile, wandering" (59).

Nel terzo capitolo, "The Body of Gaeta: Burying and Unburying the Wet Nurse in *Inferno*", Cestaro mostra che nella menzione della nutrice di Enea in *Inf*. 26:92, traspare la presenza dei commentari virgiliani di Fulgenzio, Bernardo Silvestre e Giovanni di Salisbury. Sulla base di questi testi Dante assegna a Gaeta la funzione di anti-Circe, spartiacque tra l'avventura di Enea, connotata dalla *pietas* dell'eroe, e quella del greco Ulisse, che ha assorbito le caratteristiche seduttive della maga. La nutrice che è sepolta e nominata in *Inf*. 26 verrà resuscitata e glorificata in *Par*. 27, a rappresentare la resurrezione del corpo, e quindi articolare il processo di creazione di una nuova individualità cristiana.

Il quarto capitolo, "Deconstructing Subjectivity in Antepurgatory", legge *Purg*. 5 come canto materno per eccellenza, incentrato sulla nozione platonica e neoplatonica del caos primordiale, lo spazio entro cui gli elementi si combinano per dare origine alle cose —la *kora*, *hyle*, *sylva* definita da Platone "nutrice della creazione". Seguendo Platone, Calcidio e Bernardo Silvestre, Cestaro accomuna Nutrice e Terra, che assolvono a livello macro- e microcosmico la stessa funzione di riciclaggio di tutte le ninfe nutritive nel perpetuo fluire dell'essere. In questa prospettiva la sorte di Jacopo del Cassero, Bonconte da Montefeltro e Pia dei Tolomei — che morendo restituiscono alla terra i propri fluidi vitali — dimostra l'infondatezza della fede umana nella permanenza del mondo sublunare, come si vede nelle cose materiali, nel linguaggio o nei limiti del corpo umano.

Nell'ultimo capitolo, "Reconstructing Subjectivity in *Purgatorio* and *Paradiso*", Cestaro propone un paradigma di evoluzione del pellegrino articolato in diverse fasi. Dopo un iniziale apprendistato con i poeti classici cominciato in *Purg*. 21, in *Purg*. 30 il protagonista abbandona Virgilio, padre classico e madre metaforica, per rivolgersi verso Beatrice, madre cristiana rivestita di autorità paterna. Questa soddisferà la sete naturale

del pellegrino per la verità, guidandolo attraverso una serie di esperienze espresse tramite richiami al bere, all'allattamento e all'apprendimento linguistico, che terminano con la nascita del nuovo poeta cristiano e culminano nell'immagine di *Par*. 33:106-08, "Omai sarà più corta mia favella, / pur a quell ch'i ricordo, che d'un fante, che bagni ancor la lingua a la mammella", in cui il poeta viene paragonato ad un infante al seno materno.

In conclusione, *Dante and the Grammar of the Nursing Body* è decisamente una lettura originale. È il frutto di uno studio lungo e paziente delle opere in esame, è basato su una consultazione metodica e dettagliata della tradizione esegetica dantesca dai primordi ai giorni d'oggi ed ovviamente su una solida conoscenza dei testi danteschi e del pensiero della Kristeva. Queste qualità consentono all'autore di aprire diversi angoli di analisi innovativi e fertili che indubbiamente torneranno a comparire e si riveleranno utili negli studi danteschi degli anni a venire.

Umberto Taccheri, *St. Mary's College, Indiana*

Alessandro Raffi, *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante dal* Convivio *al* De vulgari eloquentia. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino, 2004. Pp. 258.

Fa sempre piacere ricevere un libro e fa ancora più piacere poter recensire un libro come quello di Alessandro Raffi che affronta con rigore scientifico e appassionata verve investigativa questioni relative all'antropologia, alla metafisica e al linguaggio nel *Convivio* e nel *De Vulgari Eloquentia*.

Antropologia e metafisica, metafisica della luce, nel *Convivio* sono le premesse metodologiche che aprono lo studio di Raffi, perché Dante, spiega lo studioso, elabora un modello antropologico dove la nobiltà dell'uomo e della speculazione filosofica viene fondata sul terreno di una metafisica della mente umana. Qual è il nesso tra metafisica della luce e concezione dantesca della nobiltà il lettore lo scopre a pagina 32 del densissimo libro di Raffi che riesce anche nel suo studio del *De Vulgari* a portare avanti i presupposti del modello antropologico proposto da Dante, per la speculazione sulla nobiltà, tutt'uno con la divinità, dell'uomo "in una teoria del segno linguistico finalizzata a rivendicare la nobiltà , il 'proprio' della specie umana, ovvero linguaggio e poesia." L'analisi dei primi tre libri procede con un metodo di analisi deduttiva del *Convivio* rievocandone le origini sotto il segno della *Consolatio Philosophiae* di Boezio, che, ci ricorda a ragione Raffi, è, non a caso, punto di convergenza di due tradizioni la cultura classica e il cristianesimo, peraltro, in tema di nobiltà dell'uomo, entrambi concordi nell'affermare la nobiltà e la divinità dell'uomo (il cristiano scopre la sua divinità nella Scrittura mentre la filosofia aristotelica celebra la nobiltà dell'uomo in quanto perfezione dell'intelletto speculativo). Tra Antropologia, teologia e metafisica si dispiega il programma speculativo dei due trattati e qui entra in gioco appunto la Metafisica: il concetto metafisico di *Mens,* introdotto dal Boezio ("Tu e Dio, che ne la mente te de li uomini mise") e da cui Raffi fa partire il suo tentativo di riannodare i fili della complessa e intricata tela che costituisce l'indagine di Dante sulla nobiltà dell'uomo come essere razionale e dunque della sua divinità poiché nobiltà dell'uomo e speculazione filosofica prendono avvio dalla metafisica della mente umana. Per arrivare a una definizione della mente bisogna capire la divisione tra mondo celeste e sublunare e il concetto di *Mens* invita a riflessioni che riguardano rivelazione e ragione e relazioni tra Dio, angelo e uomo. Dante sceglie di trattare il problema antropologico nella cornice offerta dall'angelologia tradizionale e Raffi riassume con rigore filologico il dibattito che da

Agostino arriva all'ilemorfismo di Tommaso il quale, schieratosi contro i sostenitori della pari dignità della mente umana e angelica, rivendicava l'unicità di ogni angelo e dunque l'impossibilità di uguaglianza tra uomo e angelo. Questa interpretazione avrà ripercussioni su Dante sebbene si tratti solo di un assunto di partenza destinato ad essere trasfigurato dalle 'variazioni' a cui sarà sottoposto nel commento *Amor che ne la mente mi ragiona* entro cui si sviluppa la definizione del concetto di *Mens* e la crisi del principio tomista di separazione con il recupero, conservando un impianto di stampo tomistico delle forme, dello slancio mistico dello Pseudo Dionigi e la concezione della metafisica della luce che sostiene una transizione graduale tra uomo e angelo per mezzo di "gradi singulari".

Raffi si sofferma anche sulle conseguenze sul piano gnoseologico di una contiguità tra l'intelligenza dell'angelo, irradiata dalla Luce, e la mente umana sempre debitrice dell'immaginazione e delle facoltà corporee: esistono processi conoscitivi attraverso i quali anche la nostra mente può cogliere la Luce e condividere il privilegio accordato alle intelligenze separate? Un tentativo di risposta arriva dalla metafora della donna gentile, un'ossessione lirica e speculativa che pervade l'opera di Dante e che non poteva sottrarsi all'analisi dello studioso. La donna gentile è l'esaltazione della filosofia, atto speculativo che permette alla mente umana di aprirsi alle visione delle cose ultime, sigla il passaggio dalla ragione naturale aristotelica alla speculazione della Luce. La riflessione sulla natura della visione beatificante offerta dalla Donna gentile è anche anello di congiunzione tra i libri III e IV del *Convivio*.

Il legame tra lode della filosofia ed esaltazione del volgare sono oggetto di studio del II capitolo di *La gloria del volgare* dove si indaga sulla semiotica elaborata dal *De Vulgari.* Dante riprenderebbe i temi di nobiltà e perfezione dell'uomo sotto il segno di ontologia e etica a cui era ricorso nel *Convivio* per asserire anche la nobiltà del corpo (IV libro). Soffermandosi sull'essenza e sull'origine del linguaggio, il *De Vulgari* cerca di stabilire quale delle due lingue, latino o volgare, sia più nobile concludendo che il volgare permettte di diffondere la luce della conoscenza. Raffi riesce così a ribadire la continuità di intenti tra i due trattati e conclude il suo lavoro riallacciando la dottrina dantesca sul linguaggio con la sua concezione del fare poetico. Rifacendosi all'origine del linguaggio secondo la Kabbalah e una conoscenza della mistica ebraica e di Abulafia che Dante avrebbe potuto conoscere, come già suggerito da Umberto Eco tramite la mediazione dell'ambiente bolognese, Raffi cerca di dissipare il dissidio che contrapporrebbe il *Convivio* al *De Vulgari eloquentia* (211) circa la superiorità del latino sul volgare: il trattato italiano esalta il latino e quello in latino esalta l'italiano come in una figura a chiasmo.

Partendo dalle, apparenti, contraddizioni del *Convivio* e del *De Vulgari Eloquentia*, Raffi intesse una trama fittissima di allusioni e deduzioni volte a mostrare lo sforzo, riuscito, di Dante di esaltare la nobiltà dell'uomo, la sua lingua e la vocazione demiurgica e redentrice del poeta chiamato "a tenere desta la memoria dell'evento da cui il linguaggio ha tratto origine" (conclusione). Raffi, raffinato esegeta dei due trattati danteschi, con un cesellato lavoro di geometria a incastro, rievoca al lettore la continuità dei due trattati e riconduce i tasselli del complesso intarsio dantesco ad un disegno unico consegnandoci l'immagine del grande vate dell'umanità e di ciò che nobilita l'uomo fino a renderlo unico e divino: la filosofia, la lingua, la poesia.

Roberta Morosini, *Wake Forest University*

María Hernández Esteban, ed. *Cuadernos de filología italiana. El* Canzoniere *de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyeción*. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 2005. Pp. 288.

Il presente volume è il frutto del seminario tenutosi presso l'Università Complutense di Madrid nel Novembre 2004. Concepito con l'obiettivo di esplorare in modo panoramico, anche se non sempre specialistico, il fenomeno della diffusione del *Canzoniere* in Europa dal Quattrocento fino ai giorni nostri, il testo si divide in cinque sezioni ("El texto", "Manuscritos, ediciones y comentarios", "Las traducciones peninsulares", "La proyección europea" e "La proyección hispánica") finalizzate a mettere in luce il processo che ha consentito all'opera del Petrarca di diventare il punto di riferimento per la lirica europea moderna.

La prima sezione, costituita dai saggi di Marco Santagata e di María José Rodrigo, rispettivamente riguardanti la dimensione interiore della poesia del Petrarca ed il registro stilistico delle rime politiche, non hanno in realtà diretta attinenza con la diffusione e ricezione dell'opera del Petrarca in Europa. Ciononostante, entrambi questi studi riescono a mettere in luce uno degli elementi che, come sottolinea Rodrigo (36), hanno contributo all'enorme successo europeo del *Canzoniere*: il ricorso ad uno stile "commuovente", sia l'oggetto del componimento il disagio esistenziale del poeta oppure le sue posizioni politiche.

La sezione seguente del volume si addentra nell'ambito delle innovazioni che le varie redazioni rinascimentali hanno apportato alla versione originale dei *RVF*, un aspetto, questo, a cui generalmente non viene prestata particolare attenzione dalla critica. Da esperta, Lucia Battaglia analizza il significato degli elementi iconografici introdotti all'interno delle versioni manoscritte ed a stampa del *Canzoniere*, mentre il contributo di Marco Santoro descrive il processo che ha condotto gli stampatori del Quattrocento e Cinquecento ad ampliare, con frontespizi, dediche, vite e commentari, il testo originale del Petrarca. Questa sezione si chiude con l'attento studio condotto da María Hernández Esteban e da Mercedez López Suárez sulle modifiche apportate all'ordine originale delle rime all'interno dei commentari, dei manoscritti e delle edizioni a stampa presenti in Spagna nel corso del Cinquecento. Nel quadro relativo alle varie modifiche subite dal testo originale del Petrarca, è tuttavia da rilevare l'assenza di qualsiasi menzione alle frequenti erronee esegesi fornite da alcuni commentatori rinascimentali che per molto tempo hanno portato a fraintendere il significato originario di alcune rime.

La terza sezione si presenta come una sorta di excursus sulle traduzioni del *Canzoniere* realizzate in lingua castigliana, catalana e galiziana. Joaquín Rubio analizza la prima traduzione spagnola di una rima del Petrarca per poi riflettere, più in generale, sul valore della traduzione in quanto nuovo testo in grado di veicolare propri contenuti e forme. Questo contributo introduce il concetto di Petrarchismo come fenomeno di rielaborazione dell'originale italiano in relazione al contesto culturale, in questo caso più specificatamente quello spagnolo, in cui la traduzione viene recepita. Jordi Canals prende infatti in considerazione la prima versione castigliana completa del *Canzoniere* ad opera di Enrique Garcés (1591) e mette in evidenza come, a differenza di quella precedente di Salomón Usque (1567), questa traduzione abbia in molti casi alterato il senso originario del testo italiano. E Aviva Garribba giustifica questa caratteristica con il costante tentativo effettuato da Garcés di riprodurre in lingua castigliana lo schema metrico adottato dal Petrarca. Come spiega Manuel Carrera, è in realtà solo con l'edizione di Cortines del 1989 che si riesce davvero a raggiungere, con accurati accorgimenti

linguistici, un equilibrio tra fedeltà al testo di partenza e rispetto della lingua di arrivo.

Per quanto riguarda i contributi relativi alla ricezione del *Canzoniere* in lingua catalana e galiziana, questi hanno il pregio di far luce su due realtà linguistiche e letterarie minori spesso lasciate in ombra dagli studi petrarcheschi. Dal contributo di Rossend Arqués emerge in negativo la sporadica influenza esercitata dal petrarchismo in Catalogna, dove la prima traduzione completa del *Canzoniere* ad opera di Miquel Desclot sta solo ora per essere ultimata, mentre Moisés Rodríguez Barcia e Penélope Pedreira mostrano come la tardiva traduzione galiziana, oltre ad avere saputo riprodurre il ritmo e la metrica del Petrarca, abbia creato un corpus lessicale poetico prima inesistente in questa lingua. Nel contesto relativo alle recenti traduzioni iberiche del *Canzoniere* non può comunque passare inosservato il mancato omaggio alla prima traduzione portoghese realizzata da Vasco Graça Moura, pubblicata nel 2003, a cui solo marginalmente accenna il saggio di Rodríguez Barcia e Pedreira (165).

Nonostante il promettente titolo, la sezione intitolata "La proyección europea" prende in considerazione la diffusione del petrarchismo solo nell'ambito francese ed inglese. Benché la prefazione sottolinei, ed a ragione, i limiti che si pongono nel trattare un fenomeno così vasto come il petrarchismo europeo (11), colpisce in ogni caso la mancanza di ogni riferimento al contesto tedesco e la presenza di un solo contributo riguardante la ricezione del petrarchismo in Francia, quello di Georges Barthouil sulle quattro traduzioni francesi dei *RVF*. Dopo tutto, il ruolo giocato da Francia e Germania nella diffusione europea del Petrarchismo nel corso del Rinascimento è stato davvero decisivo. Tra gli studi sulla diffusione dell'opera del Petrarca in Inghilterra un interessante e nuovo punto di vista è quello offerto dal saggio di Antonio Armisén riguardante alcune curiose corrispondenze tra il petrarchismo di Boscán e Garcilaso e quello inglese del secondo Cinquecento, un ambito che, come l'autore sottolinea, potrebbe celare risvolti inattesi. Per quanto concerne invece l'allusione ad una possibile influenza poetica di Garcilaso su Thomas Wyatt, questa ipotesi appare forse un po' forzata se si considera la natura profondamente diversa del petrarchismo di questi due autori. Nonostante non prenda direttamente in considerazione il *Canzoniere*, il saggio di Jonathan Usher si rivela interessante in quanto si focalizza su un aspetto generalmente poco analizzato nell'ambito del successo del Petrarca in Inghilterra, ossia il continuo interesse dimostrato dall'Inghilterra del Cinquecento-Seicento nei confronti degli scritti morali ed anti-papali del Petrarca a cui venne spesso data un'interpretazione filoprotestante. Sempre in ambito inglese Dámaso López analizza il processo di imitazione creativa che ha portato poeti come Wyatt, Surrey, Sidney, Spenser e Shakespeare ad adattare le rime petrarchesche al diverso contesto socio-culturale in cui esse sarebbero state recepite.

L'ultima sezione ritorna a considerare l'influenza del *Canzoniere* in ambito spagnolo. Il contributo di Álvaro Alonso si concentra sullo studio del petrarchismo ottosillabico che anticipò quello endecasillabico nell'assimilazione delle convenzioni petrarchiste italiane, soprattutto quelle ereditate dalla tradizione cortigiana. Limitato all'ambito della descrizione del corpo femminile nel petrarchismo italiano e spagnolo è invece lo studio di tipo comparato condotto da Pilar Manero. La sezione ed il volume si chiudono con la dettagliata analisi di Javier del Prado sulla struttura del *Secretum* di Antonio Prieto, un'unica riscrittura del *Canzoniere* nata dall'abilità dell'autore di cogliere la modernità della poesia del Petrarca, di cui questa novella contemporanea è pervasa a più livelli.

Lo studio condotto sul *Secretum* di Prieto richiama l'attenzione sulla motivazione che ha spinto, volontariamente o involontariamente, ad incentrare buona parte di questo volume sulla diffusione del *Canzoniere* in Spagna, benché a discapito degli altri petrarchismi europei a cui il titolo fa chiaramente riferimento. Come si precisa nella prefazione (9), la Spagna è un paese dove gli studi petrarcheschi hanno conosciuto e conoscono tuttora un'ampia fortuna. Se si considerano poi le amare osservazioni fatte da Barthouil sullo scarso interesse mostrato dalla Francia contemporanea nei confronti del *Canzoniere* (172), una situazione non molto diversa dal resto d'Europa, risulta tutto sommato comprensibile la scelta di avere voluto valorizzare l'area geografica in cui la voce del Petrarca riesce ancora a farsi sentire. Contributi come quelli di Usher ed Armisén ci dimostrano del resto che nonostante il fenomeno Petrarchismo sia già stato largamente analizzato dagli studiosi, esistono tuttavia aspetti non ancora considerati dalla critica che meriterebbero invece di essere approfonditi. L'augurio è quindi che l'attenzione risvegliata dal settimo centenario della nascita del Petrarca possa essere il punto di inizio, e non solo una breve parentesi, per un rinnovato interesse nei confronti del padre della lirica moderna.

Francesca Strada, *LaTrobe University, Melbourne*

Maurizio Fiorilla. *Marginalia figurati nei codici di Petrarca.* Firenze: Olschki, 2005. Pp. 96 + 20 tavole a colori e 4 in bianco e nero.

Il libro è suddiviso in due capitoli: il primo analizza i segni di attenzione e il secondo i disegni presenti nei codici della biblioteca di Francesco Petrarca. Seguono due appendici di approfondimento, che trattano rispettivamente la questione dell'erronea patria fiorentina di Claudiano e la paternità boccacciana di *notabilia*, *maniculae*, disegni presenti nel codice Laurenziano 66, 1, messa in discussione da Giuseppe Billanovich in un articolo del 1994 (*Zanobi da Strada esploratore di biblioteche e rinnovatore di studi; I: Zanobi da Strada tra i tesori di Montecassino*, "Studi petrarcheschi" 9 (1994): 183-99). Il volume è indispensabilmente e piacevolmente corredato da 67 figure, la maggior parte a colori ed alcune in bianco e nero, che il lettore può consultare in parallelo con la lettura, affinando lo sguardo.

La ricerca sistematica, intrapresa da Maurizio Fiorilla, è frutto di una nuova ricognizione sui manoscritti appartenuti a Francesco Petrarca. Partendo dall'elenco attualmente più completo di tali codici — stilato da Michele Feo in occasione del settimo centenario della nascita del poeta laureato (*La biblioteca*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*. *Catalogo della mostra. Arezzo, Sottochiesa di S. Francesco, 22 novembre 2003 – 27 gennaio 2004,* a c. di Michele Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003, 457-516) — Fiorilla esamina tutti i codici con note marginali finora noti, la maggior parte dei quali in modo diretto. L'autore ha preso visione dal vero di tutti gli Harleiani e i Laurenziani; degli Ambrosiani ad eccezione del ms. A 79 inf.; e di quasi tutti i Vaticani e i Parigini latini.

Il primo capitolo valuta i diversi segni di attenzione utilizzati da Petrarca. Il più frequente è costituito da una graffa a forma di "fiorellino": si tratta di tre puntini posti a forma di triangolo o di quattro puntini a forma di rombo, seguiti da un tratto discendente dritto (caratteristico di una fase di postillatura successiva al 1350) o variamente ondulato (tipico degli anni 1330-40), che rappresenterebbero lo stelo del fiore e che marcherebbe verticalmente la parte di testo più interessante per il postillatore trecentesco. Nel caso il

passo da annotare fosse lungo, il gusto petrarchesco predilige una successione dei suddetti "fiorellini" ad una barra unica. Meno ricorrente è un altro tipo di graffa, composta da linea verticale inframmezzata da elementi a conchiglia. Avendo sempre le riproduzioni sotto gli occhi, il lettore è poi invitato ad analizzare le *maniculae*, nelle loro diverse fattezze, e altri *notabilia* che fanno parte del sistema di annotazione di Petrarca. Chiariti quali fossero i segni tipici del *Magister*, Fiorilla passa in rassegna anche codici di dubbia autografia (il Cicerone Harleiano e il Sant'Ambrogio di Oxford), apografi (in particolare il Vat. Lat. 9305) e codici in cui sono presenti anche *marginalia* riferibili ad altri intellettuali: Landolfo Colonna, Ildebrandino de' Conti e Giovanni Boccaccio (Par. Lat. 5150 e il Par. Lat. 8082).

Il secondo capitolo si concentra su due manoscritti della biblioteca di Petrarca in cui sono presenti unici ed affascinanti disegni marginali, che potrebbero essere a lui attribuiti. Si tratta di una testina coronata d'alloro nel Par. lat. 8082 e dei disegni rappresentanti Valchiusa, Roma e il volto di un uomo barbuto nel Par. lat. 6802. Tali *marginalia* sono stati centro di una lunga *querelle* concernente la loro paternità: molti studiosi (tra i quali François Avril, Manlio Pastore Stocchi, Maria Ciardi Dupré del Poggetto e da ultimo Marcello Ciccuto) hanno attribuito tali disegni a Giovanni Boccaccio. Aggiungendo nuovi indizi a quelli degli altri studiosi citati, Fiorilla convince ulteriormente il lettore che sia la testina coronata d'alloro, sia il volto dell'uomo barbuto — che l'autore identifica brillantemente con Abramo — sono di mano di messer Giovanni. Entrambe queste testine, infatti, come già notato dalla Ciardi Dupré del Poggetto, hanno lo stesso stile iconografico e tratto caratteristico del Certaldese, ma Fiorilla aggiunge analisi paleografiche e codicologiche risolutive. Ad esempio, nel codice Par. lat. 8082, chi ha vergato la figura umana ha apposto con lo stesso inchiostro anche la *manicula* vicino al disegno. Quest'ultima — e di conseguenza il disegno — non può che essere di Boccaccio. Il lettore, infatti, dopo aver analizzato visivamente tramite le tavole apposte in fondo al volume le *maniculae* di Petrarca e quelle di Boccaccio durante la lettura del primo capitolo, non può più confondere le une dalle altre: quelle petrarchesche avranno un indice con punta arrotandata, mentre quelle boccacciane avranno indici estremamente affusolati, allungati ed appuntiti. Spinosa e irrisolta permane invece la difficile attribuzione del notorio ed apprezzabile paesaggio rappresentante l'amata Valchiusa.

Il testo risulta particolarmente proficuo per tutti coloro che intendono approfondire o avvicinarsi ai codici non solo di Petrarca, ma anche a quelli di Boccaccio, soprattutto grazie all'analisi ravvicinata effettuata sulle splendide riproduzioni. Il lato collaterale di significativa importanza, che emerge dallo studio di Fiorilla, è inoltre il rapporto tra i due amici e letterati. Risulta chiaro infatti che Petrarca e Boccaccio condivisero nei loro incontri — 1351 a Padova, 1359 a Milano, 1367 a Venezia e 1368 ancora a Padova — non solo conversazioni erudite, ma i loro stessi codici. Inoltre, la condivisione non si fermava alla lettura del manoscritto, ma proseguiva alla fase di postillatura, in cui il lettore rende "proprio" e personalizza il testo. Nota Maurizio Fiorilla: "Ciò non stupisce, pensando ai lunghi incontri trascorsi da Boccaccio presso Petrarca e i loro studi comuni. Lo stesso Petrarca scrisse a Boccaccio, a proposito dei propri libri, che poteva considerarli anche suoi ("non minus tuos") e auspicava le loro biblioteche potessero unirsi e seguire un unico cammino dopo la morte" (63).

Elsa Filosa, *Duke University*

Louise Bourdua. *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy.* Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Anyone who has ever visited Assisi sees firsthand the extent to which the Franciscan movement quickly fell subject to the monumental, memorializing impulse that informs so much of the Christian tradition. Historically one locates the origin of the Franciscan shift away from peripatetic mendicancy and toward an institutional model reminiscent of earlier orders in the split between Spirituals and Conventuals. But we may also ask fairly whether the rise of the Conventuals was more result than cause, whether indeed the magnetism of money was finally too strong even for Franciscan piety wholly to resist. Poverty, after all, precludes two solutions that were already standard in Italian religiosity: participation in visual culture, necessitated in no small part by limited literacy, and the establishment of pious spaces beyond those attached directly to Francis, which would institutionalize Franciscanism elsewhere. Franciscan activity in these areas forms the subject of Louise Bourdua's careful, informative book.

To be sure, her title is something of a misnomer. Far from comprehensive, her history focuses on three churches in the Veneto: San Fermo Maggiore in Verona, San Lorenzo in Vicenza, and Sant'Antonio ("il Santo") in Padua. The choices are anything but serendipitous. Beyond examining the specifics of the churches' patronage and their visual and architectural programs, Bourdua undertakes to contest a widely accepted thesis, advanced principally by the German art historian Dieter Blume, according to which the mother house in Assisi imposed upon Franciscan churches elsewhere a standard programmatic model based on its Francis cycles. As Bourdua points out, none of the drawings that supposedly circulated survives, and this lack of evidence significantly weakens Blume's claim. But rather than discard Blume's thesis entirely, Bourdua argues that while the mother church may have exercised influence within a discrete range, the northern cities she studies clearly fell beyond the limits of its rule. Complicating matters, as she successfully argues, was the enormously popular local figure of St. Anthony, whom patrons sought to honor alongside Francis.

Bourdua offers a very good and useful overview of Franciscan art and patronage, as well as the historiography of both. The starting point for the latter is Henri Thode's *Francis of Assisi and the Beginning of the Art of the Renaissance in Italy* (1904). Thode related the "birth" of the Renaissance specifically to Franciscan art because of what he argued was a natural disposition to art among Tuscans, favorable economic conditions in Tuscany, and the advent of this new "subjective and sentimental" religious movement. Bourdua's own title suggests her dissent from Thode's claim about the Franciscan origins of the Renaissance. Beyond that, Thode's hypothesis misses a point that Bourdua might have made more emphatically; namely, that the impulse to patronage often involves, somewhat paradoxically, both piety and the desire to advertise same. While patrons thus offer themselves as models of a certain disposition toward the faith, they also disclose a self-congratulatory desire to show that they have spent their money wisely. In the case of the Franciscans, for whom wealth is not a neutral category, that dual impulse can be difficult to negotiate.

Of the three churches studied, Bourdua is particularly successful with Sant'Antonio in Padua, thanks to the complexity of the site and the multiple projects available for examination. The other two cases are more limited: San Fermo because much of the picture cycle she studies is lost, and must therefore be conjectured about; and San Lorenzo for its study of a single though not unimportant commission, the façade portal by

Andriolo de Santi. At the same time, she can give names and faces to the players. There are, for example, Daniele Gusmerio and Guglielmo Castelbarco, Franciscan monk and patron of San Fermo respectively, whose symmetrically arranged fresco portraits call attention to their collaboration. Another case, that of the blessed Luca Belludi, whose chapel in the Santo reflects his local popularity, reminds us that the phenomenon of popular sanctification so colorfully described by Boccaccio in the *Decameron* was in fact an important component of late medieval religiosity.

While Bourdua must sometimes lament the loss of documentation that would fill in some of the holes in her narrative, the quantity of extant documentation and its content nevertheless reveal much about early patronage activity. Of particular interest are her accounts of how the Franciscans, forbidden by the Rule to handle money, coped with these limitations. In her conclusion she augurs that future studies clarify whether any patterns emerge in the patronage networks among Franciscans. Another valuable line of inquiry, beyond the social organization of Franciscan patronage, would be to pursue the implications of Blume's thesis in order to determine how and to what extent authority, both political and propagandistic, continues to emanate from the mother house. An order founded on decentralization quickly fell prey to a centripetal impulse, but one may still wonder how much of its original centrifugal force endured.

Michael Sherberg, *Washington University in St. Louis*

Dennis Looney and Deanna Shemek, eds. *Phaethon's Children: The Este Court and Its Culture in Early Modern Ferrara*. Medieval and Renaissance Texts and Studies 286. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005. Pp. xii-484.

The fifteen essays in this sharply focused collection on the court culture, patronage, and self-representation of the Este rulers of Ferrara from roughly 1300 to 1600, as revealed in artistic and other media, is very appropriately under the sign of Phaethon. This son of Apollo drove the chariot of the sun too close to the earth until Jupiter, with a lightning bolt, blasted him from the chariot, which crashed to earth near the future Ferrara. The volume opens with co-editor Dennis Looney's overview of Renaissance Ferrara studies, a "rise and fall" account, and concludes with a reminiscence by the acknowledged dean of Ferrarese studies, Werner Gundesheimer, on his first experience of the city, and on the similar incomprehension of its fallen splendor on the part of early English and American travelers. The collection is dedicated to this scholar but in such fashion as to make it seem an afterthought (viii). In place of the impressionistic final piece, one might have wished for an essay that synthesized the foregoing contributions, although this might have put some strain on the ideological stances of the two generations of scholars here represented (see, in particular, Richard M. Tristano 158-59). Driving and shaping past scholarly inquiry has been the question of whether the city state of Ferrara, almost uniquely marked by a single family of rulers, was *sui generis* or can be effectively studied with conceptual models developed, say, for the history of Florence. Thus, just as the Papacy and domination of the Papal States would prove the single greatest long-term threat to an independent Ferrara, a threat realized in 1598, Florence has cast a later shadow over the development of scholarship on the history, not least artistic and cultural, of Ferrara.

Looney's review of scholarship is complemented by the second essay, Ricardo Bruscagli's consideration of the dynamic tension between arts ("visionary and fantastic" 28) and ideologies in this Renaissance state. It sets the stage for the following contributions. Ironically, some of the most revered Italian authors wrote within the matrix of the understudied Este court. Several essays seek to resituate them in a more detailed historical milieu and to elucidate the shifting objectives of patrons and writers, now in tandem, now less so. Richard M. Tristano recalls our attention to Boiardo's critically undervalued *Istoria imperiale*, its internal debate over fact and fiction, and the potential of such a work to be informed by contemporary dynastic and ideological concerns. Similarly, Albert Russell Ascoli looks for gradations of historical relevance in Ariosto as evidenced by the structure of *Orlando furioso*. Focusing on the figure of Leo X ("fier pastor") in successive editions of the poem (1516-1532), Ascoli offers detailed textual evidence for Ariosto's move from a direct reflection of tumultuous contemporary events toward the incorporation of Este dynastic history into the poem's chivalric fictions. He concludes that "this turn to representation of history as narrative, which stabilizes the relationship between past and present, fiction and history, is the antithesis of the representation of history as *crisis* and *in crisis*" (223). Admitting a reviewer's bias, I found this the most rewarding essay in the collection.

Trevor Dean charts the rise in ideological awareness among chroniclers of the Este state. Without overt ducal patronage but building on the city's strong archival tradition, they are critical of the economically driven breakdown in public order. The debate between arms and letters, force and intelligence, in the *Gerusalemme liberata* and its antecedents is central to the close reading behind David Quint's essay. The debate is not a literary conceit but reflects the tension between past dynastic accomplishments and future objectives. Jane Bestor traces the evolution in the literary treatment of marriage and succession, a delicate yet honor- and prestige-sensitive matter in the case of a ruling family more prone to produce illegitimate than legitimate heirs, a matter of greater political than moral concern to the popes.

Other artistic media were also exploited in the service of personal and dynastic self-representation: unconventionally in the theater (Louise George Clubb's very revealing and aptly titled "Staging Ferrara"), innovatively in the semi-personal letters, with their gendered conventions and topics, of Isabella d'Este (Deanna Shemek). The career of the well-born Olympia Morata, as studied by Janet Levarie Smarr, displays a different, and differently personal, trajectory, as the author, educated in the rich humanist tradition of the city and ducal library, forsakes study and literary imitation to assume, under conditions of great tension and ultimately of exile, a defense of the Reformation.

On the tolerated margins of artistic and intellectual expression and of its host culture were the Jews, alien in religious terms although not wholly so culturally (here studied by Robert Bonfil), and the equally ambivalently situated prostitutes (discussed by Diana Ghirardo). Both had important financial implications for the city state (access to loans, licensing, and taxation of brothels). To accommodate prostitution, public space was organized to enhance returns and check abuses, but no ghetto was established under Estense rule. Anthony Colantuono disentangles the imagery of Titian's "Andrians" and shows the capital economic importance of the River Po to Ferrara. Lewis Lockwood recalls that celebrated artists in other media were also patronized — and exploited — by the Este dynasty, not least of whom Josquin de Prez (1502-1503).

The Estes were neither the first nor the last adepts at staging themselves, their ancestors, and models. Yet these uniformly fine essays reveal a precocious awareness of the potential of artistic and other media to establish claims, display their exercise, and achieve political objectives through a patronage of the arts that blurred the contours between reality and show, as a flamboyant complement to the more modest resources of land-holding, economic clout, military power, and dynastic marriage. What could be more subtly and insidiously programmatic than to have one's name worked into the very fabric of music as in the *Missa Hercules Dux Ferrarie*? The vitality of Ferrarese studies is reflected in this handsomely produced volume and the editors are also to be applauded for their organization of primary sources into a single bibliography, which, of itself, displays the wealth of documentary resources for the study of the city.

William Sayers, *Cornell University*

***Ludovico Lazzarelli (1447-1500): The Hermetic Writings and Related Documents* Ed. Wouter J. Hanegraaff and Ruud M. Bouthoorn. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005. Pp. 367.**

Wouter Hanegraaff and Ruud Bouthoorn met by chance in the spring of 1997 at the *Bibliotheca Philosophica Hermetica* in Amsterdam. Coincidentally, each was working on a project regarding the fascinating 15th-century Italian Christian hermetist Ludovico Lazzarelli. Thanks to this chance encounter, our scholarly understanding of Renaissance hermetism has taken a decidedly positive shift. Hanegraaff's and Bouthoorn's recently published collaborative effort, *Ludovico Lazzarelli (1447-1500): The Hermetic Writings and Related Documents*, stands as the first complete edition and translation of Lazzarelli's Hermetic writings in any modern language.

The book is divided into three major sections. The first, written by Wouter Hanegraaff, "Ludovico Lazzarelli and the Hermetic Christ: At the Sources of Renaissance Hermetism," is a comprehensive study of Lazzarelli's life and thought, of his relationship with his mentor Giovanni "Mercurio" da Correggio, and of Renaissance hermetism (1-104). The second and third sections provide Hanegraaff's and Bouthoorn's facing-page translations: "Ludovico Lazzarelli: The Hermetic Writings" (105-279), and "Related Writings" (281-335).

The first section begins with "Revisions in the Perception of Renaissance Hermetism" (2-8), a survey of 20th-century scholarly trends in the field. Kristeller and Garin both dedicated efforts to unearthing the importance of hermetism in the Renaissance, and also to understanding Lazzarelli's contribution. The most significant contribution, however, was that of Frances Yates in 1964. According to Hanegraaff, Yates's monumental study, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, has biased our understanding of the influence of the *Corpus hermeticum* in the Renaissance period. First, Yates speaks of hermet*icism* rather than hermet*ism*, the latter dedicated solely to the influence of the *Corpus hermeticum*, whereas the former is a loose appropriation of the term "hermetism," allowing room for other branches of esotericism. As such, the "Yatesian grand narrative," as Hanegraaff argues, does not present an entirely reliable account of the legacy of the *Hermetica* because its focus is primarily on figures most appealing to a wide audience, not necessarily ideal exemplars of a "Hermetic Tradition." Hanegraaff suggests – though he is certainly not the first to do so – that Yates's approach has slanted our purview, relegating many seminal hermetists to unnecessary subordinate

roles. This is because in Yates's narrative there is "a modernist-progressivist bias," which focuses on those figures engaged in "social and scientific progress" (6). On the other hand, Lazzarelli is anything but "a hermetic prophet of modern and scientific progress" (6). From this point of view, Lazzarelli must have been "too small fry" for Yates's grand narrative, lacking the intellectual "stature and fame of figures such as Ficino, Pico, and Bruno" (6). Hanegraaff's solution to this problem is "complexity and contextuality" (104), a notion, however, that is not clearly defined by Hanegraaff. The reader is thus left having to infer Hanegraaff's intended meaning.

The first section continues with a "chronological overview of [...] Lazzarelli's life, career, and religious development" (8). Hanegraaff charts "Lazzarelli's Early Years," his "Poetic Maturity," and an important trip to Rome, where he met his mentor, Giovanni "Mercurio" da Correggio. Born in 1447 in the region of Marche, and author of *Epistola Enoch*, *Crater Hermetis*, *Fasti christianae religionis*, and *De gentilorum deorum imaginibus* among other works, Lazzarelli has a firm foot set in late 15th-century literary history. Following the work of Marsilio Ficino, Lazzarelli translated the sixteenth through eighteenth tractates of the *Corpus hermeticum* (4). His role is therefore important to the study of Renaissance hermetism.

Although the book's title focuses on Lazzarelli, this work also explores figures inseparably linked to Lazzarelli, notably his mentor. In "The Prophet Correggio" (22-44), Hanegraaff explores Lazzarelli's relationship with Correggio, whom, it is believed, Lazzarelli first met in 1481. This encounter profoundly influenced Lazzarelli and prompted his "conversion from profane poetry to Christian hermetism" (22). In a note to Correggio, Lazzarelli described his conversion as a move from Helicon to Mount Zion, or, as Hanegraaff explains, a "conversion [...] from the pursuit of worldly fame as a poet to the pursuit of divine wisdom as revealed in the sacred scriptures" (45-46). Correggio became, in effect, Lazzarelli's "hermetic Christ" (44).

Hanegraaff then turns his attention toward textual analysis (57-96), focusing primarily on Lazzarelli's decisively hermetic work, *Crater Hermetis*. Hanegraaff cites passages and draws intertextual links with the *Corpus hermeticum*, providing solid evidence for the *Crater Hermetis*'s hermetic foundation. Moreover, the author consistently addresses pertinent criticism. As Hanegraaff notes, the title, *Crater Hermetis*, makes "clear reference to *Corpus hermeticum* IV: 'A Discourse of Hermes to Tat: The Mixing-Bowl or the Monad.'" Furthermore, "the entire work is permeated by quotations from the hermetic writings" (57). Hanegraaff provides an outline of the *Crater Hermetis* and underlines what is perhaps the most significant quality of the text: Lazzarelli opened his work by equating the prominent hermetic figure Poimandres with Jesus Christ, stating in fact that he believed them one and the same (61). The author also explores Jewish influences on Lazzarelli, notes distinct biblical references in the text, and evaluates the *Crater Hermetis*'s reception following its publication in the early 16th century.

The second half of the book, "Ludovico Lazzarelli: The Hermetic Writings" and "Related Writings," deserves commendation. The translations are accessible, lined with ample notes, and, most importantly, accurate. The first work translated is Lazzarelli's *Epistola Enoch*, followed by "Three Prefaces Addressed to Giovanni 'Mercurio' da Correggio," the *Crater Hermetis*, and Lazzarelli's "Alchemical Writings" (all Latin and English). The last four translations of "Related Documents" are: "The Life of Ludovico Lazzarelli" by Filippo Lazzarelli (Latin/English); "Sonetto" (Italian/English) and "Oratio" (Latin/English), both by Correggio; and last, "About Giovanni 'Mercurio' da

Correggio" by Johannes Trithemius (Latin/English). The text concludes with detailed primary and secondary bibliographies and an index.

The work is undoubtedly a welcome contribution to Lazzarelli and Correggio studies, and sheds further light into the role and importance of hermetism during the Renaissance. Hanegraaff's and Bouthoorn's study allows for a more comprehensive understanding of this remarkable tradition in Italian history. It underlines the importance of studying and reevaluating marginalized figures, situating them properly in their historical and cultural context. To this end, this work has achieved its goal and should incite further research into both Renaissance hermetism and its most adamant proponents.

Neal McTighe, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Amanda Lillie. *Florentine Villas in the Fifteenth Century: An Architectural and Social History.* New York: Cambridge UP, 2005. Pp. 353.

The urban and civic nature of Renaissance Florentine society has for decades been the focus of scholarly analysis of that city's political, intellectual, and artistic culture in the fifteenth century. The Tuscan countryside has figured less prominently, as if historians have assumed that after the great medieval waves of emigration from rural areas into the burgeoning cities, to which an earlier generation of scholarship devoted its attention, the *contado* had only a secondary, even peripheral, place in Florentine lives. Recent research on the Florentine territories has, in part, corrected this imbalance, but has not focused on the country itself.

Amanda Lillie's ground-breaking archival study reveals that the countryside remained central to the everyday existence of Florentine citizens throughout the fifteenth century and, indeed, well beyond that period. She demonstrates that while there was no one set of motives for the maintenance of a country property or, in the case of wealthy individuals, of a varied portfolio of rural estates, Florentines were quite united in their desire to possess a fine house in town and a villa in the country. Both were central to family solidarity and to economic well-being, even if the prospect of a permanent and non-voluntary move to the country was to be avoided. Families struggled to retain rural property even when adversity had robbed them of all other resources, and this was particularly true if the land was associated with their ancestors and the focus, therefore, of dynastic identity.

Lillie's book aims to provide a counterbalance to the idealized vision of country life suggested by Renaissance pastoral poetry and humanist panegyric, and to the more ambiguous, and sometimes farcical, view of rural society to be found in the novella. From her analysis of the account books, diaries, notarial records, and letters of fifteenth-century Florentine landowners, there emerges evidence of the very engaged relationship of Florentines with the *contado* and their practical concern to combine utility with pleasure by making a profit, even if a modest one in the form of subsistence food production, while enjoying the opportunities for healthy and less expensive living that a country environment offered.

Lillie's other concern is to expand our understanding of Renaissance rural architecture beyond the famous Medici properties of Trebbio, Cafaggiolo, Careggi, Fiesole, and Lorenzo de' Medici's classically inspired villa, Poggio a Caiano. Rather than focusing on buildings exhibiting particular architectural merit, Lillie prefers to view the land, its agricultural products, and the complex of mills, dovecotes, tenant farms, *case da*

signore, and assorted outbuildings, as bound together in a symbiotic relationship that paralleled the complicated web of human relationships which linked the estate owner to his rural dependents (58-79). In keeping with this approach, Lillie pursued countless minor and often unpromising hints in the archival documents to locate and identify lost buildings and estates, the most important of this ingenious and archeological detective work being the discovery that Arthur Acton's villa, La Pietra, now the property of New York University, belonged in the fifteenth century to Francesco Sassetti.

The important themes of Amanda Lillie's book are explored through two case studies based on the abundant documentation left by two Florentine families: the Strozzi, an old and large clan whose early fifteenth-century preeminence was destroyed after their exile by the Medici in 1434, and the Sassetti, a small family of Medici supporters whose fortunes rose with their patrons' successful domination of Florence. What emerges from this comparison of two very different families is a remarkably similar set of attitudes to rural property, one as notable for an adherence to ancient family traditions as for an openness to modest stylistic innovation, when perhaps an imminent wedding, or the expectation of a dowry, acted as the catalyst for a villa's renovation and modernization. Lillie also demonstrates, however, that a few individuals within families could take a subtly different, and even entirely original, approach to the possibilities that ownership of rural property presented. One of the very interesting aspects of Lillie's research is the more rounded view it offers of two well-known Renaissance patrons, whose activities in the Tuscan countryside have been obscured by an exaggerated focus on their city-based patronage. Her analysis of Filippo Strozzi's villa, Santuccio, and of Francesco Sassetti's villa, La Pietra, both of which still preserve significant aspects of their fifteenth-century appearance, allows a more nuanced assessment of these remarkable Florentines and of Quattrocento rural architecture.

Filippo Strozzi, builder of the magnificent Palazzo Strozzi in Florence, whose size and expense dazzled contemporaries, emerges in more austere mode as the frugal and practical owner of the rural estate of Santuccio, and of other farms chosen with a shrewd eye to a healthy economic return. Santuccio was renovated and added to, not built *ex novo*, in keeping with Florentine rural tradition, and Filippo took a distinctly different view of villa ownership to his brother, Lorenzo, who preferred to sacrifice good agricultural yields and a site of family significance for "some pleasure (*diletto*) and convenience (*chomodità*)" (149). Even so, Filippo Strozzi was not so obsessed by utilitarian concerns when he improved Santuccio that he ignored the aesthetic and modernist considerations that lay behind the plans for his town palazzo.

Like Filippo Strozzi, Francesco Sassetti owned several country properties but La Pietra, close to town on the well-frequented via Bolognese, was unlike other Florentine villas of the period. Discerning visitors from all over Italy recognized in Francesco's unique country house the emergence of a new sensibility and villa aesthetic. Here was an original and exciting blend of urban sophistication with rural delight and an interpretation of magnificence which was to be taken up and exploited further by Lorenzo de' Medici at Poggio a Caiano.

This carefully researched and original monograph makes this reader all the more eager to see published Amanda Lillie's present work-in-progress, an even more ambitious examination of the role of the villa and the countryside in Italian Renaissance culture.

Carolyn James, *Monash University*

***Travel and Translation in the Early Modern Period.* Ed. by Carmine G. Di Biase. Amsterdam: Rodopi, 2006. Pp. 290.**

This stimulating collection of new essays is dedicated to Luigi Monga, the man responsible for coining the term "hodeoporics" to describe travel literature. The breadth of subjects covered here, with a geographical reach extending beyond Europe to embrace the New World, a chronological span covering at least two centuries, and a host of obscure dignitaries such as Konrad Grünemberg and Leo Africanus, alongside better-known figures such as Erasmus, Luther and Milton, forms a suitable tribute to both the dedicatee and his interests.

The aim of the volume, according to editor Carmine Di Biase, is to shed further light on "what exactly is the relationship between travel and translation" (9). To judge from the contributions, this relationship mostly falls into one of two categories: analogy, i.e., ways in which translation and travel resemble each other; and causality, i.e., ways in which travel may give rise to translation. With regard to the former, several contributors note the way in which travel invariably involves some form of translation, while translation itself is often figured in spatial terms, e.g., traveling towards a foreign language and bringing home the translated text as reward. Anthony M. Cinquemani, in his essay on Milton and Petrarch, goes further in listing a series of equivalences between traveler and translator: both perceive and create meaning, bring to bear preconceived ideas on the object of their attentions, and are themselves modified by it. With respect to the latter, causal category of relationship, Erika Rummel, in her discussion of Erasmus, points out that travel can provide the translator with access to local resources and partnerships, which often encourage the production of new translations. The need of the traveler to "put food on the table," as the publisher's blurb on the back cover of the volume puts it, is also a material cause of translation by travelers; here again Erasmus provides a suitable example, since, according to Rummel, he "used translations like American Express checks, to be cashed in whenever there was a need or an opportunity" (51).

Such observations would apply to the relationship between travel and translation in any era of history, and the subject has been studied in depth from a more synchronic viewpoint by Michael Cronin and Loredana Polezzi in recent years, as well as by anthropologist James Clifford. What this collection offers that is new in this regard, in line with Monga's own interests, is its temporal terms of reference, which add a dimension to the debate hitherto found perhaps only in the work of Mirella Agorni.

Such historicization raises a host of diachronic issues. To return to Erasmus, for example, the translations he produced as a result of contact with new resources encountered while in England were from Greek into Latin, and hence linguistically had little to do with the country to which he traveled. The diminishing importance of Latin and concomitant rise of the vernacular, in fact, form the unifying themes of the first four essays in the collection, and are ascribed by Khoury to the incipient emancipation from the Catholic Church, which tapped into a rise in nationalist fervor that in turn increased the demand for translation (99-100). The remuneration of travel-inspired translation also reflects significant developments over the course of the period. Erasmus's translations, for instance, accrued income for him as a result primarily of patronage, unlike the much more commercially aware position of sixteenth-century translator/traveler and trader John Frampton, who, according to Beecher, engaged in translation for any of three different

reasons: to promote English trade endeavor; as an act of industrial espionage against the Spanish; or to tap into the burgeoning book trade at home.

Several contributors note the translators' and travel writers' problematic relationship with the truth; here too the analysis throws up significant diachronic issues. Hosington, for example, notes how "both traveler and translator may feel constraints to 'tell the truth', the former by recounting accurately what he or she has seen and experienced, the latter by searching out the greatest possible equivalences" (148), and shows how William Barker bucks this trend by introducing original, fictitious elements to his translation of Domenichi's *La nobiltà delle donne*. Developments such as these are linked astutely by Aercke to early theories of the novel, and the relationship between the two disciplines and more obviously creative forms of writing is explored in the final section entitled "Towards Art and Parody."

Such insights constitute the volume's main claim to originality, and more in-depth discussion of them would have been desirable, although the contributory and exploratory nature of the volume clearly made this aspect impractical. Nonetheless, more focused definition of the two key terms, in particular translation, would have been helpful. For instance, for the purposes of this volume, translation appears to comprise activities ranging from lexicography to intertextuality and plagiarism. Di Biase, in the most theoretically sophisticated contribution to the volume, links translation to the condition of exile in applying Said's theories to the life and works of the Florios; however, the "essential link" he posits is established only by narrowing the scope of "travel," and simultaneously broadening the definition of "translation" to include broadly cultural as well as linguistic activity. Khoury goes as far as to say that "there is only translation" (91), while Zhiri's essay on Leo Africanus forms perhaps the most cogently argued challenge to the limits of translation as such. Such strategies are of course justified in the light of recent developments in translation studies, but a general introduction addressing such issues, with Di Biase's essay used instead as a conclusion, might have improved the balance of the volume, which at times lacks in depth what it offers in breadth. More rigorous proof-reading would also have helped. An interesting introduction to a new field of study, then, which leaves considerable scope for more rigorous, monographic analysis in the future.

David Gibbons, *Milan, Italy*

Erasmo di Valvasone. *Angeleida.* A cura di Luciana Borsetto. Manierismo e Barocco, vol. 5: Collana diretta da Guido Baldassarri e Marziano Guglielminetti. Alessandra: Edizioni dell'Orso, 2005.

Only few Renaissance scholars have chanced to come across, in their readings, the name of Erasmo di Valvasone, and even fewer are those who have had the opportunity to read some of his works, including what most likely is his masterpiece: the religious epic poem entitled *Angeleida.* And yet, Milton read this work, which left some mark on his imagination, since many passages of his *Paradise Lost* reveal the great bard's indebtedness to Erasmo di Valvasone's *Angeleida.*

With this edition — the first in about one-hundred and sixty years, and the only one with an extensive introductory essay and rich commentary — Luciana Borsetto makes Erasmo di Valvasone's poem accessible to twenty-first-century readers, provides a

scholarly introduction to the subject matter deployed in the poem, and, equally importantly, writes a very extensive commentary to the poem.

Born in Valvasone (Pordenone) in 1523, and almost always at the service of the Republic of Venice while in his native Friuli, Erasmo devoted his life to the study of letters and the practice of poetry, translating (Statius's *Thebaid* and Sophocles' *Electra*), writing a courtly poem (*I primi quattro canti di Lancillotto*, left incomplete), and a religious poem (*Le lagrime di S. Maria Maddalena*). He published *Angeleida* in 1590 (Somasco, Venice) and died shortly afterward, in 1593, in Mantua, where during the previous year he had joined the court of the Gonzagas.

The poem's subject matter — the primordial heavenly battle between the forces of good and evil — may at first appear far removed from our twenty-first-century concerns; and yet, what is hidden under the "velo della favola," as Erasmo writes in the poem's dedicatory letter (echoing countless other poets, including Dante), is frighteningly modern, lest we can totally isolate ourselves from our man-made contemporary horrors. What is in fact more contemporary than to view the world divided into two camps, fighting for supremacy, and viewing ideas, groups, and nations as forces of good and evil? Following pagan and classical mythology, as well as the Bible and Christian traditions, Erasmo di Valvasone embodies in his *Angeleida* all such poetic myths pertaining to that primordial battle, and makes this poetic world available to such a genius as Milton, while inviting all readers to reflect on the hardly inescapable reality of a conflict residing in the beginning of all individual and communal relationships.

Luciana Borsetto elucidates the origins of the victory of the Archangel Michael over Lucifer and his followers, which finds its mythical nucleus in the Bible (Isaiah 14.12; Daniel 10.13-21; 12.1; Peter 2.11; Jude 9; Apocalypse 12.7-10; 20.2; 20.10-15; etc.); further, she points out that, at the same time, the story's poetic rendering is also indebted to Greco-Roman mythology, e.g., the gigantomachy, related by many Greek and Roman poets. Building upon the Bible, but also on pagan mythology, ancient and medieval Christian writers further developed the nucleus of that primordial battle. Christian poets appropriated such a fertile theme, making Lucifer a central figure of their poems (*Divine Comedy*), or creating entire narratives centered upon that primordial battle. The fruit of much extensive archival research, Borsetto's analysis covers several such poems, which may be seen as precursors of Valvasone's *Angeleida,* whether or not he was acquainted with them: the *Battaglia celeste* by Antonino Alfano, in three books, published in Palermo in 1568; *Il caso di Lucifero* by Amico Agnifilo, printed in L'Aquila in 1582; and finally, after Valvasone's death, *La caduta di Lucifero*, also in three books, by Giovan Battista Composto da Pozzuoli, published in 1613.

Erasmo di Valvasone's *Angeleida* constitutes one of the many, certainly one of the most successful, poetic renderings of that primordial battle. Divided into three books, the first is devoted to the description of the celestial harmony, followed by the rebellion of Lucifer and the preparation of the battle between the forces of good and evil. The second book describes the heavenly battle and the defeat of Lucifer. The third book first presents the fall of Lucifer and his minions into hell, while the second half describes the glorious ascent of the victorious angels into the highest heaven and the glory of God. Obviously, such succinct synopsis does not render justice to Erasmo's poetic genius, for he engages in a constant dialogue not only with scriptural, classical, and patristic writers, but also with Dante, Sannazaro, Vida, Ariosto, and Tasso, to name just a few. Tasso, in fact — as Borsetto rightly points out — is fundamental for the poetic rendering of the forces of evil

and good, primarily in *Gerusalemme liberata* 4 and 9, as well as for his elaboration of the epic poem, which subsumes the theoretical principles of earlier sacred poems, such as *De partu Virginis* by Iacopo Sannazaro (1455/56-1530) and *Christias* by Marco Girolamo Vida (1485-1566).

Luciana Borsetto's vast erudition and analytical acumen come through very clearly in the extensive introduction (1-62) and even more so in her commentary to each one of the 371 octaves of the poem, filling approximately the bottom half of the two-hundred pages of the volume that contain the edited text of the *Angeleida* (63-263). Two indices conclude the volume: the second lists the names of biblical, Christian, and classical figures (275-85); the first one identifies most of the references made in the commentary, which include not only the works of Erasmo di Valvasone, but also — to mention but a few — Homer, Cicero, Ovid, Virgil, Dante, Sannazaro, Vida,Tasso, and Milton.

In conclusion, Luciana Borsetto's edited text of the *Angeleida,* with introduction and commentary, will prove extremely useful to all scholars of the Renaissance, especially those interested in epic poems derived from biblical themes. One cannot but hope that Borsetto will further pursue her investigations into biblical and sacred poems, a worthwhile project — "La tradizione del poema epico-narrativo nel Seicento italiano" — coordinated by Guido Baldassarri of the University of Padua. To all these scholars we are much indebted.

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Arielle Saiber. *Giordano Bruno and the Geometry of Language*. Burlington, VT: Ashgate, 2005. Pp. 202.

The product of Arielle Saiber's dissertation research at Yale, *Giordano Bruno and the Geometry of Language* explores the geometric rhetoric at the core of the works of the 16th-century Italian poet and philosopher. Saiber contends that Bruno was a "poet and an architect of ideas" who "made geometry speak and language display" (1). According to Saiber, Bruno "forged a network of figurative vocabularies — of number, shape, space, and word" — that extended and shaped the early modern imagination (2).

The work begins with a brief mention of "Editions, Translations, and Abbreviations of Bruno's Works," particularly helpful to those searching for a Bruno biography, recent critical editions of his works, and/or acceptable English translations. The author then moves to an "Introduction," laying out the intent of her work chapter by chapter.

Chapter one, "Axioms," is designed to orient the reader. Saiber purports a mode of analysis, which she aptly names "geometric reading," and which examines a text's rhetorical devices in relation to notions of space. She analyzes tropes and how they relate to Bruno's and his contemporaries' diverse views on the possibilities of an infinite universe, a plurality of worlds, heliocentricity, and moral revisionism. In "Axioms," divided into two parts, Saiber summarizes myriad theoretical notions of space from classical times up through Bruno's life, and then passes to subsequent notions following Bruno's death up to our present day. Bruno employs geometry in his works because he "saw geometry's figures as equivalent to language's figuratives, and he used both kinds of figurations to signify, refer to one another, and indicate an integrated vision of the universe and all that is in it" (17). Bruno's language is, therefore, a vehicle through which one gains access to the new ways of "perceiving shape and form" prevalent in the early modern period (19).

Chapter two, "Foci," is divided into three sections: "Brunophilia, Brunophobia," "Bruno and Geometry," and "Bruno and Language." Of the three, "Brunophilia, Brunophobia" is of least importance to the overarching concern of the book, but nonetheless presents the reader with interesting cultural and historical facts about Bruno studies that have developed over the centuries. "Bruno and Geometry" is of particular significance because, in order to speak of Bruno's language, Saiber first explores Bruno's own concept of geometry as evidenced in *De minimo*, *Articoli adv. math.*, and *Camoeracensis acrotismus*: geometric figures that "transcend the human ability to represent them and can only be imagined" (50). To speak of Brunian geometry, one must ultimately speak of imagined forms which are in space, but only as abstractions, and therefore "do not share space's infinite quality" (50). Brunian geometry, along with language, takes on a privileged role: it serves to link the physical world with the celestial. In the third section, Saiber reveals how Bruno's creation of neologisms, and the implementation of geometric figures, numbers, poetic structures, and images into his texts access the "power and interconnectedness beneath the surface of all linguistic and symbolic systems" (55). Saiber provides a number of geometric illustrations from Bruno's works (the memory wheel from *De umbris*; and the combinatoric chart from *Explicatio*, to name a couple), which link Bruno to the Lullian and Kabbalist traditions, but, most importantly, reveal how the Nolan's inventive spirit aspired to an amplification of the various "means to obtaining knowledge and understanding (59).

Having discussed the theoretical thus far, Saiber turns almost entirely toward textual analysis in the next three chapters. In chapter three, "Lines: *The Candle Bearer*," Saiber suggests that Bruno's *Candelaio* satirizes the simplicity of the three protagonists' "unidirectional" thought: characters who "stubbornly see the world from only one perspective" (72). Bruno, therefore, reveals his innovative "epistemology and philosophy of the infinite" that moves with "*multidirectional* rectilinearity" (72; 71; her emph.). The *Candelaio* is filled with two common tropes that emphasize the unidirectionality of the characters' thinking: brachylogia and systrophe. Unidirectionality is highlighted by Bruno's employment of the contrasting, non-rectilinear strategy of hyperbaton, which deviates from unidirectional thought by "inverting and diverting order" (86).

Chapter four, "Angles: *The Heroic Frenzies*," explores the usage of various tropes (oxymoron, syneciosis, syllepsis, and epadanos, to name a few) in Bruno's *De gli eroici furori*. As we know, the *Furori* charts the voyage of a heroic soul toward Divine love. Saiber bases her reading of this text on the philosophy of *coincidentia oppositorum*, markedly evident as a substratum of Bruno's comprehensive philosophy. The tropes at the heart of Bruno's text "syntactically simulate the semantic meaning of 'co-incidence'" (91). That is, Bruno's hero lives in a world of contraries, and attempts to understand the Divine by exploring the paradox of two opposites coinciding. The hero orients himself in his journey through the use of angular rhetoric that allows a form of spiritual and philosophical ascension — almost like a form of metaphysical rock climbing. This is achieved because "Bruno's rhetorical tropes challenge the reader to think spatially, graphically, and figuratively" (97). But ultimately, as Saiber poignantly contends, "the *Furori* is a vertiginous itinerary conceived by the likes of a Zeno in which the rabbit will never cross the finish line" (114).

Chapter five, "Curves: *The Ash Wednesday Supper*," focuses on Bruno's peculiar early defense of Copernican cosmology. Saiber recommends that the reader "visualize" Bruno's text, as the Nolan himself asks in the *Cena*'s opening epistle. In order to

facilitate this process of textual visualization, Saiber underlines three common tropes which appear in the *Cena*: hyperbole, ellipsis, and circumlocution. These tropes coincide with the fundamentally circular geometric background of the *Cena*, defined by the employment of the shapes of hyperbola, ellipse, and circle. The tropes "display conceptually what geometry displays graphically" (118). Saiber argues that, "when the *Cena* is read with its curvilinearity placed in relief, the text's shape itself emerges as a vehicle for the scientific, ethical, political, aesthetic, religious, and psychological ideals that inhabit it" (121). The *Cena*'s "circumlocution carries us surreptitiously around a topic […] hyperbolic passages lift us into two coterminous realms," and " ellipses at times point to indeterminacy, suspension, and omission" (137). The author provides textual examples and then moves to a short concluding chapter, "The Point," which invites further study into the geometry of language. The work is followed by twenty-five pages of ample and useful bibliography and an ensuing index.

Arielle Saiber's work stands as a welcome and highly original contribution to the burgeoning, yet enormously differentiated, field of Bruno studies. In fact, it reaffirms the notion that countless themes and debates remain unresolved regarding the life and works of the great Nolan philosopher. In focusing her own writing on the rhetorical devices employed by Bruno to explicate his conception of nature and the infinite universe, Saiber herself employs a sense of linguistic geometry, bending and curving around concepts in a lively and engaging prose. Because Saiber's study sets sail in the tumultuous waters of Bruno's geometric language, it takes implicit risks that are inherently prone to being challenged, but successfully addresses important questions. While the text is aimed at *brunisti*, its methodology and approach are accessible to all readers with interests in the early modern period. *Giordano Bruno and the Geometry of Language* should give rise to new scholarly interest into the "shape" of philosophical, scientific, and poetic language in this outstanding period of Italian history.

Neal McTighe, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Lance Gabriel Lazar. *Working in the Vineyard of the Lord: Jesuit Confraternities in Early Modern Italy*. Toronto: Toronto UP, 2005. Pp. xv + 377.

Lance Lazar's new study of sixteenth-century Jesuit confraternities sheds light on the role that these confraternities played not only in formulating the charitable endeavors of the Society, but also in influencing the Jesuit mission overall. Impressively researched with eighty pages of notes and one hundred pages of bibliography, Lazar's work examines the formation of three early confraternities in Rome, discussing their place in Catholic and more generally early modern social agencies.

The first chapter provides the broader historical and cultural context for Lazar's investigation. He notes that changes in Catholic religious practice in the early modern period were as extensive as those among Protestants. Lazar sites confraternities in the context of early modern poor relief, a period in which outreach increasingly applied direct intervention and force. Confraternities, by bringing clergy and laity together in a cooperative religious endeavor, provided an important means for early modern Catholics to practice their faith. Ignatius saw the need for this cooperation in his student travels in Europe and especially during his sojourn in his hometown of Azpeitia in 1535. This last residence, Lazar argues, "represents in germinal form the model for the later Jesuit

apostolate" (25), involving the laity in the reform of perceived moral problems such as prostitution and begging.

Chapter 2 delineates the history of Ignatius's charitable institution and confraternity for the reform of prostitution, the Casa di S. Marta and the Compagnia della Grazia, after his arrival in Rome in 1537. Having reviewed Christian attitudes toward prostitution in the late classical and medieval period, Lazar stresses the extent of prostitution in sixteenth-century Rome. The particular qualities of the Jesuit approach to reform included the emphasis on examining the will of the women who entered the house; their residence was short-term, ending either in marriage, reunion with their husbands, or the conventual life. Furthermore Ignatius cultivated the support of the Roman social elite, especially women with links to Habsburg Spain, and solicited the aid of the papal almoner and of plenary indulgences for those devoting their service. While the women of S. Marta could earn some money through textile work, the confraternity provided them with dowries for their next stage of life. The very success of the house, one that impressed Carlo Borromeo, led to its conversion into a convent later in the century.

In the next chapter, Lazar takes up the Jesuit foundation overseeing the care of the daughters of prostitutes, the Compagnia delle Vergini Miserabili di S. Caterina della Rosa. Its innovations were threefold, seeking out these children when they were most vulnerable (between the ages of 10 and 12), placing them in confinement until dowries could be raised and marriages found, and then re-integrating them back into secular society or placing them in a convent. Established by 1544, this institution had a cardinal for its patron, and a rotating administration of clergy and laity. In addition to textile skills, the girls of S. Caterina were taught to read and write, and at times were sent to live with aristocratic families. Their marriages, however, tended to be socially conservative, arranged with men of the same social class. By the end of the century the confraternity was able to raise the average marital dowry from 50 to 80 scudi, and the duration of stay for the girls appeared to have decreased as a result of the growing number of entrants.

Chapter 4 examines Jewish and Muslim converts in the Casa dei Catecumeni and the corresponding archconfraternity of S. Giuseppe. After recounting a brief history of Christian views toward Jews and Muslims, Lazar establishes the increasing strictures in the early modern period against these non-Christians, which led to the establishment of the Jewish ghetto in Rome under Paul IV in 1555. Lazar sees Ignatius treating non-Christians in light of his own gradual spiritual awakening. Catechumen houses offered both a shelter and a form of religious conditioning for these outcast groups. As with the houses for prostitutes and their daughters, Ignatius founded a confraternity that enjoyed clerical protection and an involved lay nobility, including Eleonora de Toledo. The house also sought out prominent Jews for conversion; Lazar narrates two case studies, including one of the grandson of a prominent rabbi. A number of the new converts were later enlisted in the missionary work with other non-Christians.

The final chapter provides a geographical and chronological overview of the first Jesuit confraternities in Italy. As Ignatius's experiences were decisive in forming the Roman confraternities, so these confraternities became models for others throughout the peninsula and outside of Italy. They were a prominent instrument of the "associative charity" (126) practiced by the Jesuit order, especially after the Jubilee Year of 1575. Lazar notes the different categories of confraternal activity, as distinct from the better-known Marian congregations, stressing the lay involvement and the devotional practices inculcated for the participants. The experience of Jubilee led the superiors general

Mercurian and Acquaviva to codify the missionary directives for the Society with the goal of establishing confraternities as an important way of delivering the Christian message, initially to less Christianized areas of Italy.

Lazar's work amplifies the innovations of Jesuit involvement in lay charity during the first phases of Catholic reform. It carefully states its conclusions in the context of scholarship and of the broader historical developments. Given that Ignatius and his Society sought to endow these institutions with a good deal of independence from Jesuit control, it is not surprising if, at times, the Jesuit imprint on the institutions becomes lost in the narrative. One would like to hear more, too, about the admixture of secular and spiritual motivations among the supporters of these initiatives, in terms of social prestige or financial security. Finally, since Ignatius's work commenced in Rome, it would be interesting to see how these confraternal foundations offer a perspective on the relation between Jesuits and other clergy, one that was never easy, particularly with regard to their missionary activity. These requests speak more to the book's broad scope and detail than to its limitations.

Timothy Kircher, *Guilford College*

Anna Fontes Baratto, ed. *De qui, de quoi se moque-t-on? Rire et dérision à la Renaissance*. Études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto. Cahiers de la Renaissance Italienne 5. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Pp. 196.

The volume contains six essays, preceded by a preface and followed by a list of illustrations as well as an index of names cited. Anna Fontes Baratto prefaces the collection: she first valorizes the study of the comic in light of earlier critics, then states, "[...] le comique est toujours, en Italie, un fait de langage, même lorsqu'il se met en scène comme comique de situation" (10), since Italian's chronological and geographical varieties can create varying registers in any discourse that allow for humor.

"Discourse" in its multiple senses indeed links the essays in the volume, where discourse is first analyzed in Machiavelli's *Mandragola.* Jean-Claude Zancarini begins "'Ridere delli errori delli huomini.' Politique et comique chez Machiavel, de la *Mandragore* au *Prince*," with examples from Machiavelli's letters in order to demonstrate the author's sense of humor. Through the *Mandragola*, Zancarini then demonstrates Machiavelli's mastery of earlier works and his mischievous reiteration of his own philosophy of the *Prince*.

Anna Fontes Barrato's essay, "Le bouffon et le courtisan," will interest English language readers for its distinctions between buffoon and fool (41). Sacchetti's Gonnella becomes the "bras comique du seigneur et […] image métaphorique du narrateur […]" (42). Castiglione's characters, Fra' Serafino and Fra' Mariano, are clearly not mad, as demonstrated by the descriptions of madness in the *Cortegiano*. Fra' Mariano at the same period played a role in practical jokes at the court of the Florentine Leo X (Giovanni de' Medici) in Rome, as narrated in ambassadorial dispatches, but not in the *Cortegiano*. Fontes Barrato suggests that the role of courtesan and buffoon can overlap: the reproachful silence of the masked figure plays the same role as the courtier called upon to be the voice of truth (62). Throughout the article, the reader senses a larger argument, and Fontes Barrato in her first note refers to a longer work in progress (42).

Corrine Lucas's "La chute des idoles. Figures de l'anti-héroïsme à Ferrare à l'époque de l'Arioste" is followed by photo reproductions of the works discussed. The

article describes developments in portraits of Este rulers; centered on the princes of Ferrara, the article is appropriately the center of the volume. Noting Alfonso I's love of firearms, Lucas demonstrates their ironic use both for war and for celebration. A series of portraits of Alfonso I and Ercole in chronological order, compared to other prints and historical events, exemplifies the changes in the role of prince over time, going from the first pictorial *beffa* with a barely concealed affront to Pope Julius II (ca. 1522-23) to Dosso Dossi's works in which "on souligne dans la figure du prince la présence d'un homme de réflexion" (95). In earlier portraits there could be humor related to war, but over time, elements of combat are removed from the portrait of a ruler. The reproductions were unfortunately mixed in production: the nine black-and-white reproductions are ordered 1-3, 8-9, 6-7, 4-5, and the eight color prints that follow are numbered 5-6, 3-4, 1-2, 7-8, which causes confusion in following the text!

Marie Cozar discusses Luis Milán's *Libro intitulado el cortesano* of 1561 in "Commentaires burlesques de sonnets dans le *Courtisan* valencien de Luis Milán." From the title this would seem to be a Spanish imitation of the *Cortegiano*, but is rather a discussion of poetry, thus taking aim at both Castiglione and Petrarch. A series of rules imposes good form and content for the forty-four sonnets to follow. Plays on words and rhetorical analyses allow Luis Milán in his three appearances "l'exploration des champs interdits par les préceptes orthodoxes [...]" (116). Cozar emphasizes the give-and-take nature of Milán's interpretations, and provides a translation of the first sonnet into French and its discussion to demonstrate her analysis.

Chartel Blanché in "Entre comédie savante et *commedia dell'arte*: les *Marioli* de Giambattista Della Porta" analyzes the roles of servants and their development in Della Porta's eighteen comedies. She suggests three different types of servants, of which she gives examples. She also notes differences between Della Porta's servants and those of learned comedy: they remain within their own class and close to the bourgeois, both apart from the nobility.

The final essay, "Métamorphoses du rire et du comique dans les *Contes* de Basile," examines humor in the *Cunti* from the outside in and inside out. Hélène Albani begins from the frame story, then treats specific humoristic devices, emphasizing, in particular, exaggeration through repetition or excess. These aperçus lead to an analysis of characters and roles, parallels with fairy tales, and the ever-present backdrop of canonical Italian literature in the form of Boccaccio and Petrarch. Albani finds the writing "au second degré" and proposes that it is primarily for "l'usage des lettrés et des connaisseurs" who could appreciate its incongruity and excessive rhetoric that crosses genres and registers, and secondarily for a vaster public (188): only those trained to recognize transgressiveness could truly appreciate the mix of pathetic and humorous, an important aspect of the "théâtralité" (185) of the work.

Conscious theatricality underpins all these essays. A conclusion to pull these essays together would have been most welcome, as would a theoretical framework in which to place the analyses: "rire," "pastiche," parody, satire and irony all appear as terms, but whether or not they all illustrate the "dérision" promised in the title is not discussed except in the preface. There Fontes Barrato examines each essay, noting Machiavelli's reproach of political figures, questioning the object of Ferrara's pictorial jests, proffering Castiglione's and Milán's conversational games as safe ways to play on a sad state of society, finally confronting Basile's aristocratic and Della Porta's learned views of society. Not mentioned, though, is the suggestion of classical self-consciousness and

stage irony in all Renaissance works discussed, even where the writings discussed are not plays. In the sixteenth century, era of rebirth for classical theater, consciousness of the "third wall," of necessity, informed authors, allowing complicity through winks and nods to the audience from narrator(s), and shared humor on a wide range of subjects. At the end of the volume, there is a sense of twinned performance by the authors examined and the critics examining (who demonstrate the extent of their reading). Ferrara was at the center of the rebirth of classical theater, and played an essential role in its spread, so the theatricality – and humor – of Ferrarese rulers' portraits is a perfect touchstone. Servants, non-courtly characters, and other marginal figures as objects of fun are nothing new; neither are substandard or scatological language and double entendres. But choices and acceptability of each object of ridicule vary according to the political context. The volume is itself ironic about humor but with an unfunny, pessimistic view of social and cultural trends in the Reformation-era Italian peninsula, perhaps inevitable when examining authors whose livelihood lay in political careers with individual princes. These readings merit examination, and their subjects deserve further juxtaposed close studies.

Leslie Zarker Morgan, *Loyola College in Maryland*

Luciano Bottoni. *La messinscena del Rinascimento. I.* Calandra*, una commedia per il papato*. Critica letteraria e linguistica. Milano: Franco Angeli, 2005. Pp. 119.

In uno studio che dimostra le sue profonde conoscenze della letteratura e della cultura cortese dell'inizio del Cinquecento, Luciano Bottoni propone una stimolante rilettura in chiave di messinscena (termine privilegiato sin dal titolo della monografia) di alcuni testi teatrali chiave dei primi trent'anni del sedicesimo secolo. Bottoni utilizza un approccio ancora piuttosto inusitato nel campo dell'italianistica, ma già affermato nell'ambito dell'anglistica (ad esempio per lo studio del teatro inglese di Shakespeare e autori coevi): l'attenzione alla "specificità 'istrionica' [del testo] fatta di impliciti riferimenti tonali, mimici, iconici, ritmico-gestuali" (8). Benché quindi in questo senso questa monografia non rappresenti una novità assoluta in termini intellettuali, ha il merito di allargare il campo di questo assunto critico ad un ambito tanto vasto quanto cruciale, quello che Bottoni chiama l'"atto di nascita della commedia cinquecentesca" in Italia (7).

Bottoni integra questo approccio con l'ormai altrettanto canonico *self-fashioning* di Stephen Greenblatt e del *new historicism*; in questo senso il titolo di questa monografia è particolarmente pregnante, in quanto le "messinscene" di cui Bottoni si occupa sono sia quelle propriamente teatrali che quelle dei cortigiani sul palcoscenico metaforico dei rapporti di potere a corte. La forza di questo studio scaturisce proprio dalla convergenza tra *close reading* (di testi teatrali ed altri documenti coevi, letterari e no) e attenzione per le messe in scena dei testi teatrali in questione.

Lo studio si articola in sei capitoli ed un epilogo. Il primo, "La tecnica teatrale dell'Ariosto. Un preambolo discorsivo", identifica nella *Cassaria* (1508) e nei *Suppositi* (1509) il nodo dell'emergere della commedia in vernacolo verso la fine del primo decennio del Cinquecento: i testi ariosteschi arrivano a "costruire una 'fabula' in volgare istituendo con i testi plautino-terenziani un rapporto di imitazione innovativo" (10). Bottoni legge entrambi testi con vasta sensibilità per le loro valenze fisiche e deittiche, concludendo che "l'Ariosto istituisce il genere commedia proprio nell'invenzione e nella pratica ludica di un linguaggio istrionico, fatto di 'giochi,' di parole e situazioni cariche

di mossa vitalità drammatica" (22). Senza dimenticare il ruolo della stampa nella diffusione di tali testi, l'autore asserisce che "con la *Calandra* del Bibbiena [...] si ha il definitivo consolidamento dello spettacolo comico" (22), chiarendo così la presenza delle commedie ariostesche all'interno di una monografia precipuamente dedicata al testo di Dovizi.

Anche il secondo capitolo, "Omoerotismo e politica. Il Ficino e i precettori medicei", appare in prima istanza periferico rispetto all'argomento della monografia. In realtà, questo excursus (esaustivo nonché suggestivo) serve a situare l'influenza del noeplatonismo ficiniano all'interno della cultura medicea per quanto riguarda specificamente le sue valenze omofile (se non esplicitamente omosessuali) e i suoi riflessi sui rapporti tra precettori e pupilli di casa Medici. Particolarmente notevoli sono le pagine dedicate al "Neoplatonismo e i suoi itinerari oltralpe" (34-39), che anticipano le valenze filosofiche presenti nella *Calandra* e nel contempo dimostrano il respiro delle posizioni ficiniane rintracciandole in testi quali *Gargantua* di Rabelais (36), *Volpone* di Ben Jonson (37), e *El castigo sin venganza* di Lope de Vega (39).

Il terzo capitolo, intitolato "Il Poliziano dell'*Orfeo*. La scena tra mito e metafora orfica", rappresenta un primo, riuscito tentativo di individuare in un testo teatrale coevo l'influenza di specifiche posizioni ficiniane. Anche questo capitolo è tutto giocato su una lettura precisa del testo polizianesco raffrontato a quello ficiniano e a documenti contemporanei (specialmente lettere) che ben indicano la frequenza ed i significati di alcuni termini prevalenti in entrambe i tipi di testi.

Ma è nei tre capitoli centrali, dedicati alla *Calandra*, che l'approccio critico di Bottoni ha spazio per dimostrare la sua ricchezza ede il suo ampio respiro. Il quarto capitolo, "Bernardo Dovizi. Da precettore commediografo a cardinale" esplora il periodo anteriore al 1513, quando i Medici si trovavano in esilio e Bibbiena, "stratega" (57) della salita al soglio pontificio di Giovanni de' Medici, giocava le sue carte attraverso "commedie epistolari" (59) che trovavano precedenti specifici in casa Medici e che intrecciavano politica e sessualità. Attraverso un'analisi puntuale di questa corrispondenza, Bottoni identifica elementi linguistici comuni tra di essa e la *Calandra*, giungendo così a dimostrare che quest'ultima rappresenta la trasformazione dei "'lochi' della burla in scena nella fantasmagorica parodia del platonismo ficiniano" (69).

Il capitolo quinto, "*Calandra* 1. La commedia del mistagogo parodico", si apre affiancando e in ultima analisi contrapponendo l'interpretazione di Franco Ruffini a quella qui proposta: la prima vede "nel gioco vertiginoso della commedia un socratismo satiresco che ha la sua matrice culturale nel neoplatonismo" (73), mentre la seconda sonda i testi cardini del neoplatonismo alla ricerca di "un'intertestualità ancora percepibile nella [...] tramatura filosofico-letteraria [della *Calandra*] e nei disvalori assiologici che la vincolano ad una precisa referenzialità storico-culturale" (73). Bottoni giustifica quest'asserzione attraverso una lettura puntuale della seconda scena del primo atto, in cui l'omofilo precettore Polinico emerge come "l'infido e sconfitto profeta [...] d'una platonica collusione, d'un fallimentare connubio tra Potere e Filosofia" (81).

Nel sesto capitolo, "*Calandra* 2. La parodia dei misteri ficiniani", Bottoni esamina il resto della commedia come ribaltamento (appunto parodico) del neoplatonismo ficiniano — ribaltamento che emerge prestando attenzione alle valenze fisico-deittiche delle battute dei personaggi. Particolarmente interessante è l'interpretazione dell'inizio della burla ordita ai danni di Calandro (I.4-6), in cui, secondo Bottoni, "la commedia, con orfica ironia, sembra istituire i 'lochi' del comico proprio su quegli arcani cerimoniali che

nel ficiniano *Libro dell'Amore* sublimavano l'unione erotica attraverso l'*exemplum* regale della vedova Artemisia" (86), la quale, ridotto il cadavere del marito in polvere e mischiatolo con acqua, lo bevve; nonché quella del famoso scambio di battute tra il servio Fannio ed il negromante Ruffo riguardo la natura ermafrodita di Lidio-Santilla (III.17), attraverso il quale "la forza iconica della parola recitata in scena rende [...] visibile la fabulosa imago d'una originaria intercambialibità [dei sessi], ma [...] ostentando la genesi d'un terrestre ermafrodito, quasi trascinandolo sul tavolo d'un cerusico per la sbrigativa sostituzione degli attributi sessuali" (96-97).

L'"Epilogo in commedia" segue i lasciti e l'eredità della *Calandra* a partire dalla sua fortuna scenica (102) per continuare con elementi ripresi nel *Negromante* dell'Ariosto (102-103), nella *Betía* del Ruzante (103), nel *Marescalco* dell'Aretino (103) fino all'*Erofilomachia* di Sforza Oddi (107-08) e alla *Dodicesima notte* di Shakespeare (103-04). Bottoni si concentra in particolare sulla *Mandragola* di Machiavelli, identificata come "controparte" della *Calandra*, "una replica, se non [...] una sfida: insieme ideologico-culturale e formale" (112). Bottoni non si spinge fino ad asserire esplicitamente che la *Calandra* sia stata più influente della *Mandragola*, perché se quest'ultima "non lascia dietro di sé una effettiva tradizione" (117), i suoi echi si avvertono nella letteratura inglese dell'ultimo decennio del Cinquecento e degli inizi del Seicento, fino a costituire un testo formativo del giovane Goldoni (119).

La puntualità delle letture di Bottoni dimostrano la ricchezza dell'approccio da lui impiegato — approccio che si dimostrerebbe senz'altro valido per testi teatrali di altri periodi, nonché per altre valenze ideologiche (per esempio, il *gender*, che fa capolino quasi timidamente in testi non letterari quali l'epistolografia: cfr. 31 e 62). Questa monografia rappresenta un coraggioso passo verso l'affiancamento di messe in scena di testi teatrali alla ricerca testuale-filologica, ipotesi che fatica a farsi strada nell'ambito accademico, ancora fortemente legato ad una concezione specifica di testo e di "ricerca" filologica (si consideri, in contrapposizione, l'importanza delle *performance* di musica antica con strumenti coevi per i musicologi). Questo lettore spera che l'ordinale "I" che compare nel titolo di questa monografia stia ad indicare altri studi nella stessa vena, che sicuramente si dimostrerebbero tanto importanti quanto quello qui recensito.

Maria Galli Stampino, *University of Miami*

William Tronzo, ed. *St. Peter's in the Vatican*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Pp. 320.

This book collects eight superb essays by first-rate international scholars of St. Peter's in the Vatican to present a history of the building from the foundation of the original church to its influence on other buildings from the eighteenth century onwards. The careful introduction by medieval art historian William Tronzo describes how one would have experienced Old St. Peter's, the fourth-century basilica *in medias res*, "Old St. Peter's on the verge of its destruction," at the end of the Middle Ages (1). A long history of what became the signature church of Roman Catholicism, this is not a "descriptive narrative" nor are its ample illustrations and bibliography intended to be exhaustive, he writes (3). The primary purpose of the collection of essays is "to give insight into specific moments in the life of the basilica" (3). Indeed, this outstanding book does just that, and for the

informed reader or the art historian specialist, it will serve as an excellent historic guide for the visitor to the building that showcases many of Italy's greatest artists.

For readers of *Annali d'Italianistica*, this book offers a spell-binding account of the ongoing building and decorating of this most magnificent of buildings. Again and again, its authors provide an enthralling insight into the creation and re-creation of the "great edifice" (5), their essays reading like a well-researched (and fully documented) historical novel that compels its readers onwards into the personal and artistic decisions that contributed to its entrancing presence from near and far, with television having made it even more iconic in the second half of the twentieth century. This is a story of a building, but also of the people, whether artists, sculptors, architects, cardinals, or popes, their materials, and visions that brought this "colossus" into existence.

The first essay, G. W. Bowersock's "Peter and Constantine" (5-15), probes the historic rumor about the connection between Constantine, "first Christian emperor" and the veneration of the apostle Peter, to demonstrate convincingly that the evidence for Constantine's connection comes from the problematic records of the *Liber pontificalis*, written almost two hundred years after Constantine's demise. Bowersock persuasively argues that Constantine's son Constans (ruled 337-50) probably built the first basilica on the Vatican site (11). As for Peter, excavations under the Vatican just completed have shown that the first basilica was constructed over the graves of both Christians and pagans.

Dale Kinney's "Spolia," a fully illustrated essay (16-47), presents a brilliant discussion of the *spolia* in the Church complex and their uses and reuses including the fourth-century twisted columns, the obelisk, the pinecone, and numerous other columns, pilasters, and capitals. Antonio Iacobini, in "'*Est Haec Sacra Principis Aedes*': The Vatican Basilica from Innocent III to Gregory IX (1198-1241)" (48-63), surveys the innovations in the Church in the Middle Ages, when the popes aspired to give themselves and the Church an imperial image, appropriating to themselves, as demonstrated in the iconographical program, pontifical authority, and wedding pope to Church. Again, fully illustrated and documented with primary sources, this adds another riveting chapter to the ongoing biography of the building.

Three essays follow that cover the massive changes the site experienced from the Renaissance through Bernini. Christof Thoenes, in "Renaissance St. Peter's," examines the papacy returning to Rome after the Avignon exile and the beginning of St. Peter's as "the primary church of the popes" when Nicholas V, a Renaissance pope and founder of the Vatican library, ascended the papal throne (64). Here of course the great names of the Renaissance come to play their role in the history of the site — Bramante, Raphael, and Michelangelo — as under Julius II (1505-13) Michelangelo produced the Julius tomb, the Sistine chapel ceiling; Raphael, his *stanze*; and Bramante, the Cortile del Belvedere. Here new St. Peter's is planned as we move from "feudal society to the culture of absolutism" (74). Henry A. Millon's "Michelangelo to Marchionni, 1546-1784" follows, describing how Michelangelo, after the death of Antonio da Sangallo, took the position of Vatican architect against his will. Already over seventy when he accepted the charge, Michelangelo brought energy, innovation, creativity, and courage to a job that in many ways had stalled under the weight of the task. In an age when we have been intellectually discouraged from talking about "great men" with "great ideas" or "great ambitions," the chapter offers an entrancing look at Michelangelo's genius and the plans he left behind for those who would complete the transepts, apses, satellite chapels, drum, and dome.

In the next essay, a mini-book itself of over a hundred pages (111-243) entitled "Bernini at St. Peter's," Irving Lavin tells the story of Bernini's "unexampled spectacle of creativity," warning that it is impossible to do justice to the chronological sequence, the number of artists and artisans who carried out the works under his supervision, and the unforeseen developments (111-12). Yet, Lavin writes, and then documents, "Bernini was able to impress his conceptual stamp on the greatest building in Christendom and create the salient image of an entire epoch" (112). St. Peter's architect from 1629 until his death at eighty-two in 1680, Bernini served under six popes, with whom he maintained close personal relationships, and, as Lavin writes, "there is probably no example in history of such continuous (and continuously innovative) creativity, on such a scale, on a single project, over such a long period, by a single artist" (111). The Baldacchino, the tomb of Urban VIII, the piazza and colonnades, the Constantine and Scala Regia, the Ponte Sant'Angelo, and the Sacrament Altar are among the topics Lavin treats. Showing how Bernini's baroque imagination reached back to the earliest ritual practices of Christianity, Lavin shows that Bernini's piazza was indeed a baroque version of the early Christian atrium where the catechumens awaited entrance to the church. As a young man in 1772, Goethe had written of Bernini's colonnades in an essay titled "On German Architecture," in which he criticized neo-classical buildings: "Did the genius of the ancients rise from the grave and fetter your own, Italian? […] You were struck by the magnificent effect of columns, so you wanted to put them to use and embedded them in walls. You wanted colonnades too, so you encircled St. Peter's Square with marble walks that lead nowhere," he wrote (*Essays on Art and Literature*, ed. John Gearey, New York, Suhrkamp, 1986, 4 [3-10]). Goethe had completely missed Bernini's idea that the "space before the church" would serve "as an open area to contain crowds assembled on special occasions" and at the same time serve as "passageways for the Eucharistic procession" (145). Bernini's baroque and neo-classical imagination served Counter-Reformation theology in a grand yet grave and sober display of what was universal and unique about Roman Catholicism. Meticulously researched and never overbearing in its detail, this essay expands and revises an earlier one published in 2000.

The final two essays move away from the building and decorating of St. Peter's to explore ephemeral ceremonial structures and the impact of St. Peter's on secular and religious architecture around the world. Alessandra Anselmi, in a superbly illustrated essay, "Theaters for the Canonization of Saints," shows how unreliable the engravings were, while examining how St. Peter's interior was used as a theatre for canonization. Richard A. Etlin's "St. Peter's in the Modern Era: The Paradoxical Colossus," also carefully illustrated, examines the influence of St. Peter's dome on monumental buildings in London (St. Paul's Cathedral), St. Petersburg (Cathedral of St. Isaac of Dalmatia), Washington, D.C. (United States' Capitol), Montreal, Naples, New York, and Paris. Etlin closes with a quote from the eighteenth-century writer Charles de Brosses: "St. Peter's is more astonishing the thousandth time than the first; everything is in its place, with admirable proportion. Here you can look, and then look again; you will always be content" (298). Indeed this collection of essays hums with a similar enthusiasm for this building and its artists, and indeed it offers a rich and scholarly accolade to its inspiration.

Brenda Deen Schildgen, *University of California, Davis*

Annibal Guasco. *Discourse to Lady Lavinia His Daughter Concerning the Manner in Which She Should Conduct Herself When Going to Court as Lady-in-Waiting to the Most Serene Infanta, Lady Caterina, Duchess of Savoy*. Ed. and trans. Peggy Osborn. Chicago: U of Chicago P, 2003.
Maddalena Campiglia. *Flori, A Pastoral Drama: A Bilingual Edition*. Ed. Virginia Cox and Lisa Sampson. Trans. Virginia Cox. Chicago: U of Chicago P, 2004.
Maria Gaetana Agnesi, Giuseppa Eleonora Barbapiccola, Diamante Medaglia Faini, Aretafila Savini de' Rossi, and the Accademia de' Ricovrati. *The Contest for Knowledge: Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*. Ed. and trans. Rebecca Messbarger and Paula Findlen. Chicago: U of Chicago P, 2005.

For the past several years, the University of Chicago Press has been publishing books in a series called "The Other Voice in Early Modern Europe." These approximately forty volumes are edited and translated texts, belonging to a variety of genres and dating from the fifteenth-eighteenth centuries. Many are from Italy, and should appeal to anyone interested not only in the early modern period, but also in the history of women and feminist studies more generally. Edited by specialists in the field — and the high quality of the critical apparatus of every volume I have read thus far unequivocally attests to that — these books are also addressed to a more general educated public, and not only to a specialized academic community. They all include the same informative introduction and a general bibliography by the series editors (Margaret L. King and Albert Rabil Jr.), a more specific introduction and bibliography by the volume editor, and the primary text(s) in English translation, with more or less extensive notes.

A fine example in this series, one that is unlike most of "The Other Voice books" because it is authored by a man, is Annibal Guasco's *Discourse to Lady Lavinia His Daughter Concerning the Manner in Which She Should Conduct Herself When Going to Court as Lady-in-Waiting to the Most Serene Infanta, Lady Caterina, Duchess of Savoy*. This short book is beautifully produced and a pleasure to read. The introduction is extensive and includes everything the reader needs in order to understand and appreciate the *Discourse*: the historical background at the court in Turin, the literary precedents of Guasco's chosen genre, some biographical information on Annibal and Lavinia Guasco, and an in-depth analysis of the text itself. The *Discourse* of Annibal Guasco (1540-1619) is an extensive letter written by a doting father to his eleven-year-old daughter Lavinia (born in 1574), who is about to leave for the Sabaudian court in Turin. It is superbly translated into idiomatic English and enriched with useful notes that help the non-specialist place the *Discourse* in the context of other Renaissance conduct books. With the help of a number of tutors, Guasco has trained Lavinia from infancy for a professional career as a lady-in-waiting at court, and possibly in the prestigious post of secretary to the Infanta. Lavinia is proficient in the liberal arts and excels above all in music (particularly, singing, but also viola da gamba and clavichord) and in calligraphy (she has mastered the difficult chancery script). Many years of Annibal's life have been devoted to Lavinia's education. Significantly, although he also had three sons, as well as two other daughters, he realized early on this particular daughter's brilliant precocity, and chose her, rather than her brothers, most notably, as the recipient of his educational efforts.

In his *Discouse*, which stands out among Renaissance conduct books because of its personal and non-condescending tone, Annibal Guasco reminds Lavinia of the importance of prayer and gratitude to God and to her family for her God-given talents, and their assiduous cultivation through both her own and her father's hard work; of the

absolute need to preserve her purity and chastity; of the duty and requirements of her occupation, with instructions on how to maintain her skills amid the many distractions of the court. He teaches her how to preserve her health, both physical and mental/emotional, and how to preserve her possessions; he stresses the value of maintaining good relations with all at court, detailing how best to achieve this (this is by far the longest section of the *Discourse*, and possibly the most entertaining); and finally, the value of fostering good relations with one's domestic servants. Two are the favors Annibal asks Lavinia at the close of his *Discourse*: to read his letter at least once a month and to copy it out in her own hand. But Lavinia, as she tells the reader in the brief foreword she has composed in 1586 (our only chance to hear her own voice), is short on time, and her learning has taught her a few things — among these, the superiority of print over hand-copying for the dissemination of a text. Lavinia has her father's *Discourse* published, and it is thanks to her disobedient yet provident choice that we now have the privilege of reading this unique text.

So we read Guasco's *Discourse* with curiosity and anticipation, and it is only in the Appendix, found after the end of the text, that we learn of how things went for Lavinia and her family after her departure for court, and later, when she leaves the court to become a wife and mother. The appendix, modestly titled "Guasco's Correspondence as a Reflection of His Family Life," is as fascinating as the text which precedes it. What becomes of this unusual girl, destined since infancy to a privileged yet onerous occupation, deprived of a normal childhood yet made rich with rare skills and extraordinary knowledge? Nothing especially surprising, one can safely say, but still I do not wish to spoil the fun — because, even if you are not a Renaissance specialist, this book is fun.

Like Annibal Guasco, the author of *Flori, A Pastoral Drama*, also refers to her daughter: "[…] this true and natural daughter, the apple of my eye" (Campiglia 49). Maddalena Campiglia (1553-1595), however, is not speaking of her biological but rather of her literary daughter, the pastoral poem known as *Flori*. Living in the city of Vicenza, not far from Venice, Campiglia dedicated her life to her literary career. And despite her socially equivocal position as a woman separated from her husband and living alone, Campiglia was well integrated in the literary society of her home town. Like other provincial towns, Vicenza, perhaps because more intimate in its literary circles and institutions, proved to be more supportive for a woman writer than more prestigious cultural centers of the Renaissance might have been. All this and more is amply discussed by the volume editors in the informative introduction that opens the book. This is followed by the complete dual-language text in Italian and English, which makes of this book a welcome edition for both the English- and the Italian-speaking world, and a good addition for classes on women writers and/or the Renaissance taught in both English and Italian. The only other edition of *Flori* available dates back to 1588, the date of its first publication. Obscure references and unclear passages throughout the text are clarified by notes; I only wish the notes had been placed at the bottom of the page, like most other volumes in this series, rather than at the end of the book, but this is a small criticism for a very well produced volume.

Campiglia's pastoral drama, *Flori*, follows its new and still relatively undefined genre (the first example of which dates from 1554) in subtly critiquing the contemporary social order through and behind its escapist idiom. Influenced by both Tasso and Guarino, *Flori* has five acts in which a main plot is interwoven with several other minor

ones. What distinguishes this poem from other pastoral dramas is the eponymous protagonist's transgressive passion for a fellow nymph named Amaranta. Lovely and virtuous Amaranta dies before the beginning of the action, and it is only after a religious sacrifice to the pagan deities Pales and Pan, set up by her worried Arcadian friends, that the grief-crazed Flori falls in love with a more appropriate sexual object, the shepherd Alessi. Having vowed herself to chastity and the service of the goddess Diana, Flori faces the dilemma between duty and passion, experiencing (once again) a conflict between her intellectual and amorous desires and the existing social values. In fact, rather than marry Alessi, who returns her love, the two choose to live together chastely as votaries of Diana. Thus, Flori may be free from sexual love and able to cultivate her intellect and spirit. Three other minor love stories between nymphs and shepherds are resolved in this drama more conventionally with a wedding (Flori's best friend Licori, for example, who like Flori had devoted herself to the cult of Diana, in the end gives up her spiritual pursuits in favor of the joys of marriage and motherhood). The action is also spiced up by a series of reversals and recognitions that I will not spoil for you here. Furthermore, the sacrifice and the general presence of pastoral deities provide the opportunity to link pagan Arcadia to the exaltation of Christian values, and this effect is reinforced through the moralizing *sententiae* appearing throughout the play.

The volume editors see a barely veiled autobiographical invocation on the part of Maddalena Campiglia in the character of Flori. The drama highlights relationships between women, and its female characters are morally superior to the males (the one evil character, not coincidentally, is a shepherd). Furthermore, elsewhere in her writings, Campiglia used Flori's name as a pseudonym for herself, and the editors persuasively advance the hypothesis that *Flori* is for Campiglia a sort of *apologia pro vita sua*. According to this reading, Campiglia recasts her marital troubles as a rejection of marriage, like Flori's, in favor of independence, creativity, and profound dedication to art and spirituality. One of Campiglia's significant innovations in her chosen genre is her introduction of Neoplatonic love into pastoral drama, and of genuine equality in the primary male-female love relationship of the story. This unconventional gender equality is made possible by the two lovers' rejection of a conventional marriage.

More striking yet for the modern reader, in terms of literary innovations, is Campiglia's unabashed and unprecedented focus on Flori's passion for her childhood friend Amaranta. Female-female desire was rarely depicted in Renaissance texts, and never before in pastoral drama. The chaste nature of the relationship between Flori and Amaranta, consistent with the desexualized representation of all forms of eroticism in *Flori*, does not lessen the impact of what is clearly a representation and exploration of lesbian desire — a challenge to the traditional, male-dominated perspective on love. What is regarded as aberrant about Flori's passion for Amaranta, moreover, is not at all that the protagonist's beloved was a woman, but rather that Flori had not accepted her beloved's death, and clung to her desire for someone who was no longer there. In addition to female-female desire, female friendship is also portrayed as purer and more disinterested than its male equivalent — and this, at a time when the bond of friendship was seen as essentially masculine. These provocative innovations by Campiglia were not to leave a permanent mark on the genre of pastoral dramas; and although Campiglia's text enjoyed critical success (evidence that it was regarded as neither too radical nor too transgressive), *Flori* did not inspire imitators. Partly as a consequence, Campiglia's literary reputation did not survive her death, and it was not until the 1990's that

substantial critical work on this original and largely forgotten author was undertaken. We may therefore be grateful for this edition by Virginia Cox and Lisa Sampson, which makes Campiglia's innovative drama once again available for the first time since the sixteenth century.

Jumping forward several decades, we find other prominent daughters among the writers anthologized in the superbly edited and translated collection, *The Contest for Knowledge*. Four are the women whose writings are featured in this book: Maria Gaetana Agnesi (1718-1799), Giuseppa Eleonora Barbapiccola (c.1700-c.1740), Diamante Medaglia Faini (1724-1770), and Aretafila Savini de' Rossi (1687-unknown). Their texts are complemented by pages written by Giovanni Antonio Volpi (1686-1766) and Antonio Vallisneri (1661-1730), of the Academy of the Ricovrati. All women are daughters, of course, and the four featured in this book can be no exception. But it is Maria Gaetana Agnesi who is most closely connected to Lavinia Guasco, and who is most clearly presented as a daughter. Having been provided, thanks to her proud father, with an exceptionally deep and broad education, Maria Gaetana Agnesi is barely nine years of age when she gives the oration in defense of women's education translated in this book. Had they known each other, one might guess, Maria Gaetana Agnesi and Lavinia Guasco could have become great friends, each benefiting from the company of a comparably talented and skilled peer.

Messbarger's and Findlen's book is a treasure trove of texts dealing with the controversy over the education of women in eighteenth-century Italy. The collection is preceded by a marvelous general introduction by Messbarger, appropriately entitled "The Italian Enlightenment Reform of the *Querelle des femmes*," and detailing the historical and cultural background of the controversy about women. This age-old debate was shaped in eighteenth-century Italy by the new and growing presence of women in prestigious academic and cultural institutions. Underlying even the texts defending women's education, however, was a certain ambivalence about the role of women in society: if women were indeed deemed educable (by no means a foregone conclusion), the question still remained of what the purpose of this education should be, and by what means it should be attained. *The Contest for Knowledge* makes available, in an impeccable English translation, the most important arguments advanced by eighteenth-century women in defense of women's right to education.

The first such argument is by Giuseppa Eleonora Barbapiccola, who, in the preface to her translation of Descartes's *Principles of Philosophy*, claims women's right to study philosophy, a discipline dominated by men. Barbapiccola's argument rests on a catalog of illustrious women of the past. With time, this traditional strategy of the *querelle des femmes* was to be displaced by more practical arguments. Barbapiccola's Preface is followed by selections from the Academy of the Ricovrati's 1723/1729 debates on the education of women. Giovanni Antonio Volpi believes that women's humoral composition and their position in the home preclude them from intellectual work, but he repeatedly exempts from his argument the upper-class women likely to be sitting in his audience. Antonio Vallisneri expands on this latter exemption, more strongly encouraging those women with the inclination to do so to pursue their intellectual vocation. Sienese aristocrat Aretafila Savini de' Rossi gained wide acclaim by taking up Volpi's arguments in two ways: with scathing footnotes published in the 1729 edition of his text, footnotes in which she employs wit, sarcasm, logic, history, and common sense to refute Volpi's arguments; and with a more moderate and well-reasoned formal

apology, steeped in the conventions of academic disputation, which counters Volpi's myth-based misogyny with egalitarian real-life stories. Her examples undermine Volpi's distinction between regular women and the exceptional ones who alone should be worthy of education. (Both of Savini de' Rossi's texts are included in Messbarger's and Findlen's edition.) Though Savini de' Rossi never advocates civil emancipation for women, she defends women's right to formal instruction as something that will benefit not only women but also society at large — one of the main reasons the debate on the education of women was of such great interest during the Enlightenment.

Unlike Barbapiccola and Savini de' Rossi, Maria Gaetana Agnesi was no aristocrat, and her bourgeois father regarded the public display of his daughters' talents (Maria Gaetana had a musically inclined younger sister) as a means of social ascent into the nobility. Maria Gaetana Agnesi was only nine in 1727, when she was deemed capable by her Latin tutor to participate in an oration in the debate on the education of women. We do not know to what extent Agnesi contributed to the composition of the *Academic Oration in Which It Is Demonstrated That the Studies of the Liberal Arts by the Female Sex Are by No Means Inappropriate*, which she recited from memory. But it was striking that a woman, and such a young one, should have contributed to a public debate — and such a controversial one. By her very presence, Maria Gaetana Agnesi was an example of what an educated woman could be; and although, like her predecessors, she did not advocated civil emancipation for women, Agnesi did advance more progressive arguments than Savini de' Rossi—not least, by concluding with the praise of three early modern women who had controversial relationships with educational institutions.

Agnesi stayed unmarried her entire life, dedicating herself to intellectual and spiritual pursuits. Diamante Medaglia Faini, on the other hand, whose father, unlike Agnesi's, disapproved of her erudite leanings, was encouraged into an early marriage, which did, in fact, put an end to her poetic aspirations as her father had planned. But Medaglia Faini channeled her impressive talents into the study of science and philosophy, and later argued that women's education should be universal and based precisely on these two generally forbidden disciplines, ostensibly because only philosophy, science, and mathematics could balance women's innate intellectual frailty and vanity, and because these disciplines could make of women better homemakers and more modest Christians. This suggestion, woven with the subterfuges typical of early modern pro-woman arguments, went beyond even the most progressive of Enlightenment positions concerning the education of women. Universal education is what Medaglia Faini requested, and in just those disciplines regarded as the most masculine provinces of the human intellect.

Though I would have appreciated some concluding remarks bringing together the many fascinating texts collected in Messbarger's and Findlen's volume, these are perhaps made unnecessary by the excellent introductions to each selection, which place author and text within their eighteenth-century intellectual and political context. To conclude, the *Discourse to Lady Lavinia*, *Flori*, and *The Contest for Knowledge* are a wonderful addition to every library. Written with the non-specialist in mind, still they are bound to enrich everyone, specialists included, since the texts edited and translated therein are likely to be unfamiliar even to many early modern scholars. The introductions are useful, the translations elegant, but above all the little-heard perspective they bring into our intellectual lives—"the other voice" of early modern Europe—is bound to enrich us all.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

Marina Marietti. *Machiavelli, l'eccezione fiorentina.* Fiesole: Cadmo, 2005. Pp.284.
In questo libro Marina Marietti analizza gli scritti di Machiavelli e li colloca nel loro contesto storico-politico. Nel primo capitolo fa notare come nel *Principe* Machiavelli assume figure del mondo reale a titolo di esempi, per insegnare quale sia il modo migliore di governare. Grazie alla sua attività politica egli aveva potuto conoscere da vicino molti personaggi che avevano raggiunto il vertice del potere e che perciò, secondo il linguaggio degli umanisti, potevano essere indicati col titolo di *princeps* (*primus capio*). Li aveva ammirati o biasimati per le loro decisioni e iniziative, osservando, valutando ed esaminando direttamente uomini e cose del contesto storico in cui aveva avuto occasione di vivere. Per esempio, dalle sue esperienze francesi Machiavelli ricavò materiale per scrivere il *Ritracto di cose di Francia* e il *De natura gallorum.* In tali scritti presentava le sue considerazioni sull'organizzazione ed efficacia dell'esercito francese, che trovava inferiore per solidità di schieramento a quello spagnolo. Nonostante questa critica rivolta al modo come le truppe francesi apparivano sui campi di battaglia, Machiavelli mostra di stimare e ammirare la monarchia francese per la sua struttura ed organizzazione e classifica il regno di Francia tra i "principati misti" fondato su una forte nobiltà che era stata piegata al potere regio ed aveva rinunciato a competere con esso.

Nel primo capitolo dell'opera in esame, la Marietti mette in evidenza come Ferdinando il Cattolico avesse fornito a Machiavelli un modello di comportamento che risulta riportato nel *Principe.* Nel sovrano spagnolo egli riconobbe una grande abilità diplomatica e buone capacità decisionali, per cui lo riconosceva come una figura degna di essere citata come esempio per chi aspirasse al principato. Infatti le qualità di Ferdinando sono menzionate come emblematiche e nel capitolo XXI del *Principe* egli è citato come esempio di principe che abbia saputo servirsi della religione per realizzare i propri disegni politici. Ma nei *Discorsi* il valore paradigmatico di Ferdinando il Cattolico si affievolisce e si può notare un certo disinteresse da parte del Machiavelli per questo sovrano che ormai attraversava vicende poco favorevoli. Questo dimostra come Machiavelli modificasse i propri pensieri e le proprie convinzioni nei confronti di chi regnava, tenendo conto dei cambiamenti che avvenivano nella politica europea.

Nel secondo capitolo l'autrice esamina le *Istorie fiorentine,* cercando di definire il pensiero politico del Machiavelli quando nel 1520 egli era giunto al punto di dover riorganizzare e chiarire le proprie idee. Anche qui l'autrice mostra efficacemente che ogni riflessione e opinione del Machiavelli scaturisce dall'osservazione di fatti reali e dalle loro mutazioni causate dai cambiamenti sociali e politici del tempo. Ad esempio, nelle *Istorie fiorentine* Machiavelli sostiene che le repubbliche mercantili prosperano e salvaguardano la propria libertà se agiscono proporzionando le loro ambizioni alle possibilità di realizzare i loro veri interessi. La repubblica di Genova e la sua politica sono prese come esempi emblematici mentre la repubblica di Venezia è presentata come modello da non seguire a causa delle sue scelte sbagliate dovute all'eccessivo desiderio di potere. Machiavelli distingue poi governi fondati sull'"equalità" da altri fondati sull'"inequalità". Firenze, Venezia e Genova sono fondate su una struttura "popolare" che predispone una certa "equalità"; invece Milano e Napoli sono esempi di città dove sembra impossibile attuare un stato repubblicano a causa dell'"inequalità" del governo. Ma anche nelle città a struttura "popolare" l'"equalità" può essere minata da un aumento della ricchezza da parte di privati o dalla prepotenza di gruppi familiari che vogliono manipolare le istituzioni per favorire i propri interessi.

Il terzo capitolo del libro è focalizzato sull'"equalità" fiorentina distrutta da Cosimo dei Medici. L'autrice attraverso l'analisi delle *Istorie fiorentine* mette in rilievo l'esistenza di un atteggiamento di scontento in Machiavelli verso la Signoria medicea. Egli chiaramente disapprova nel suo scritto l'operato dei Medici e condanna il regime di Cosimo che aveva soppresso la repubblica e distrutto i suoi valori, ma alla sua morte non esita a scrivere un elogio funebre in suo onore, ricordandolo come un mecenate e un abile politico negli affari esteri. Verso Pietro invece non mostrò alcuna clemenza e alla sua morte scrisse un elogio funebre a rovescio dove lo accusava di aver portato a Firenze i peggiori esempi di violenza e avarizia. Anche Lorenzo dei Medici non si salva dalle aspre critiche del Machiavelli e viene paragonato a Gian Galeazzo Sforza per la natura tirannica del suo regime. Machiavelli nell'elaborazione delle *Istorie fiorentine* si servì dell'opera di Cavalcati per attingere informazioni su eventi e personaggi presenti nella storia di Firenze. La Signoria medicea è descritta da lui in tutte le sue fasi, da quelle di crisi a quelle di successo, senza che siano omesse aspre critiche e interpretazioni più o meno personali.

Nel quarto e ultimo capitolo l'autrice cerca di rispondere alla domanda dei critici: Machiavelli è un pensatore o un uomo d'azione? In effetti è ben chiaro che quando egli non poteva direttamente agire, affidava i suoi pensieri alla penna, sperando di far sentire la propria voce e di trovare chi fosse in grado di tradurre le sue convinzioni e riflessioni in azione. Nelle sue opere si rivolge ai detentori del potere, per invitarli a salvare le sorti dell'Italia. Il *Principe* è indirizzato ai Medici per incoraggiarli a proteggere Firenze dalle lotte intestine ed a risollevarla dalla decadenza economica.

Come nota la Marietti, Machiavelli usa diverse forme letterarie, per incitare all'azione coloro che dovrebbero fare ciò che egli non può fare di persona; spesso si serve anche di esempi letterari offerti da autori classici, da Cicerone a Tito Livio, da Sallustio a Tucidide. Conviene notare che nel III libro delle *Istorie fiorentine* il discorso fatto dal ciompo ai propri compagni per incoraggiarli all'azione, è simile a quello attribuito dagli autori antichi a Catilina nel momento di prendere le armi contro la repubblica.

Nell'insieme si può dire che lo studio effettuato dalla Marietti, nel suo libro *Machiavelli, l'eccezione fiorentina,* oltre a contenere un'analisi attenta della natura e dello sviluppo delle più importanti opere machiavelliane, offre un panorama generale ma nello stesso tempo ricco di dettagli del pensiero politico dell'autore, mostrando che si è evoluto e sviluppato, adeguandosi ai cambiamenti socio-politici dei suoi tempi, per fornire preziosi commenti e suggerimenti sui modi migliori di governare per il bene del popolo.

Nicla Riverso, *University of Washington*

Kelley Harness. *Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*. Chicago: U of Chicago P, 2005. Pp. 378.

The only period in which female representatives of the house of Medici held the reins of power was during the joint regency of the Archduchess Maria Magdalena of Austria (1589-1631), widow of Grand Duke Cosimo II de' Medici (1590-1621), and her mother-in-law, Grand Duchess Christine of Lorraine (1565-1636). The women were co-rulers of Tuscany from February 1621 to July 1628, as regents for the heir of Cosimo and Maria Magdalena, Grand Duke Ferdinando II (1610-70). Like Elizabeth I, Catherine de' Medici, and Isabella d'Este, and in common with all female regents in the medieval and

early modern periods, the Medici widows required justification of their status as rulers. Following on from work concentrating on female patronage in the fields of musicology and art history, found, for instance, in the publications of William Prizer and Cynthia Lawrence, Kelley Harness examines the women's use of music, spectacles, theatre, and art in order to validate and reinforce their position (William Prizer, "Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara," *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985): 1-33; Cynthia Lawrence, ed., *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs,* University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1997). Harness also contributes to the literature on the role of convents in early modern Italy, for instance, by Robert Kendrick and Elissa Weaver (Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford: Clarendon Press, 1996; Elissa B. Weaver, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women,* Cambridge: Cambridge UP, 2002). In a further examination of the patronage of Medici women, she considers the commissions of the convent of la Crocetta, evaluating the influence of the Medici Princess Maria Maddalena (1600-33), Christine of Lorraine's daughter, on the cultural activities of the convent after her arrival there in 1621.

Harness begins her analysis with the means of image projection adopted by the Medici grand dukes. Continuing in this tradition of myth-building through culture and adapting it to their needs, the female regents used pictorial, musical, and textual productions to show positive models of spiritual and political leadership by women. These exemplars, be they virgins or viragos, were always portrayed with their virtue, the basis of female honour, beyond question. They ranged from Judith to Saints Ursula, Agatha, and Catherine of Alexandria, to Matilda of Canossa and Isabella of Castile. In Chapter 2 the author concentrates on Maria Magdalena's highly active patronage and studies the engaging depiction of heroines from biblical, hagiographical, and historical sources in the rooms of the Archduchess at her residence, Villa Poggio Imperiale. Appendix A helpfully provides a summary of the characters in the Audience Room frescoes, although this could usefully have been extended to include other women with whom the Medici stateswomen wished to identify themselves.

The use of female exemplars in theatrical productions and spectacles is then explored, and various types are seen, each with a message of female honour and strength, able to be exploited in the communication of politically pertinent messages, "symbolic manifestations of statecraft" (61). Among the *dramatis personae* are virgin martyrs (chapter 3); biblical characters (chapter 4); women from the epic-chivalric tradition, such as Melissa (chapter 5); and figures from mythology, such as Venus (chapter 6).

Chapters 7 and 8 concentrate on the Monastero di Santa Croce, known as la Crocetta. When she entered the convent, Princess Maria Maddalena, in the words of Benedetto Barchetti in a letter to Andrea Cioli, "lo fece con condizione che ella dovesse havere tutto quello che haveva ne Pitti" (317) and her arrival had an effect on the patronage patterns of the institution. Indeed, Harness describes la Crocetta in the years until the death of the princess as "a satellite court" (287). A relationship is seen between the presence of the princess and the use of performances, particularly during the convent's rites of passage ceremonies, directed toward providing models of behaviour, the idealisation of convent life, and celebration of the apparent rejection of temporal power in taking the veil. Two plays of Jacopo Cicognini — also author of *Il martirio di Sant'Agata* performed at the behest of the regents in 1622 — which are linked to la

Crocetta are indicative of this trend, *Il Martirio di Santa Caterina* and *Le vittorie di Santa Tecla*. The latter saint's life is outlined in Appendix B, a summary of Book 3 of the Acts of Paul.

Harness supplies detailed information on the variety of media utilised by the Medici women, allowing the reader to appreciate the character of such methods, and evaluates the motivation behind these choices. Illustrations and textual and musical documentary evidence provide the basis for a reconstruction of the artistic, literary, and performative avenues employed by the Medici women in their self-fashioning, with examples of the re-use of models and themes across media. Images are well chosen and documents carefully transcribed, providing a valuable and evocative window to the heart of the subject matter.

The Medici regents and the nuns of la Crocetta used patronage for image construction, as a means to communicate with their male-dominated environment. Secular and sacred cultural commissions gave them a voice. Harness's book studies the echoes of these voices in an interdisciplinary work with a clearly defined thread. It makes a contribution to research of women's patronage and draws interesting conclusions for those concerned with the means of self-presentation embraced by ruling women to define and strengthen their unusual and potentially problematic position. However, this work is also relevant to historians of art and of theatre, to musicologists, and to those engaged in the practical performance of early modern music and theatre, as well as to scholars of early modern Italian culture in general. Clear and absorbing, it has a breadth of interest which makes it a significant addition to the literature of a variety of disciplines.

Sarah Cockram, *University of Glasgow*

Margaret A. Gallucci and Paolo L. Rossi, eds. *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Pp. 240.

The nine essays in this anthology, the first on Benvenuto Cellini in English, explore both familiar and less prominent aspects of the artist's life and works. The authors shed new light on major pieces like *Perseus* and the *Saltcellar*, but also on Cellini's less well known coins and medals. Some articles examine Cellini's famous *Vita*, productively analyzing his creations beside his narrative of their production, while other articles draw rich readings from the artist's non-autobiographical prose, which has received less scholarly attention. In addition to what these essays say about the artworks themselves, the authors also illuminate the artful mechanisms that Cellini used to create a dramatic and durable public persona.

After a brief introduction, the book opens with an essay by Jane Tylus, who situates her discussion of Cellini in the context of ongoing debates about whether to regard painting or sculpture as the higher art, and about the nature of imitation. Contemporaries viewed Christ, classical art, and Michelangelo all as "inimitable," a status that Cellini covets for himself as well. Cellini hopes to rise to the level of the inimitable through his sculpture of the *Crucifix*, which attempts to surpass classical models and follows Michelangelo in presenting a nude Christ. Tylus also notes the importance of Cellini's creating and following his own *disegno*, which at the time marked the distinction between the craftsman and the artist. This allows Cellini to create *ex nihilo*, as a god might, and thus avoid imitation, though when writing about this, his discourse raises "the gendered distinction between imitation and creation, between deceit and verity […]" (15). Tylus

then considers Cellini's representations of the female form and his relationships with women, including the influence on his career of Madame d'Étampes, the mistress of Frances I, and Eleonora da Toledo, Duchess of Florence.

Patricia L. Reilly's article primarily addresses Cellini's unfinished treatise on drawing, in which he identifies himself as the only true practitioner of Michelangelo's anatomical principles. She then shows how the text both positions Cellini as his successor and serves as a vehicle to attack rivals Alessandro Allori, Vincenzo Danti, and Georgio Vasari. Controversy arises from Cellini's belief that knowledge of these aesthetic principles should remain limited to specialists who create art. Others, like Allori, provide gentlemen artists with drawing fundamentals that allow them both to create and to appreciate art. In the treatise, Vasari's ability to paint rapidly also becomes a target for the much slower Cellini.

Using *Perseus* as a starting point, Michael Cole discusses Cellini's goal of practicing a variety of artistic techniques with equal proficiency. Typically, Cellini overstates his expertise, and Cole compares the artist's account of the work's creation in his *Vita* with studio account books, which indicate that subcontracted artisans performed significant parts of the casting for which Cellini took credit. Cole sees the impact of Cellini's imprisonment for assault and sodomy as inspiring much of his poetry, especially that surrounding his work on the *Crucifix*. By fusing the plastic and literary arts, Cellini hopes to embody "a newly literary conception of the artist" (65) who works and excels in bronze and marble, prose and poetry.

Marina Belozerskaya adds much to our understanding of Frances I's commissioning of the *Saltcellar*, one of Cellini's most recognizable works, by providing economic and historical background on France's spice trade. She emphasizes the importance of salt and pepper to the French treasury, and its role in enhancing royal prestige, both at the dinner table and in the world. (As many know, thieves stole the *Saltcellar* from Vienna's Kunsthistorisches Museum in 2003; authorities recovered it earlier this year.)

Turning to Cellini's coins and medals, Philip Attwood's essay draws our attention to the artist's craftsmanship and the ideological messages these works convey. Cellini based his *disegno* on both classical and Renaissance models. The medal of Clement VII, for example, echoes elements of coins made for Nero and Trajan, while his medal for Frances I quotes the figure of Night from Michelangelo's unfinished Medici tomb. In all of this, Cellini broke new ground, being among the first to create original designs for his numismatic works based on images from paintings and sculptures.

The next two essays focus on the dynamics of Cellini's self-fashioning by examining key works in light of the artist's *Vita*. Gwendolyn Trottein highlights the reciprocal relationship between Cellini's art and autobiography. A great sculpture like his *Perseus*, for example, justifies the telling of its creator's life story in a narrative that relates how both the artist and his art came into existence. Victoria C. Gardner Coates analyzes Cellini's portraiture in the "Bust of Cosimo I" and the artist's self-portrait in the *Vita*, both of which offer allegorical and stylized elements for interpretation by an informed audience. She comments on Cellini's artistic and literary inspirations for these works, which include Hadrian's bust and Castiglione's *Il Cortegiano*.

The essay by Paolo L. Rossi discusses Cellini's *Trattati*, writings too often overshadowed by scholarly attention to his *Vita*. Rossi provides valuable publication information for the artist's less familiar prose, which covers such topics as metallurgy,

sculpture, design, and architecture. Moreover, Cellini uses these writings, as he does the *Vita*, to engender an image of himself as an artist without peer.

The final essay by Margaret A. Gallucci addresses the popular culture mythology of this often self-mythologizing artist. She provides an entertaining overview of Cellini's representations in such diverse venues as a 1934 Hollywood film starring Frederic March, a 1945 Broadway musical by Ira Gershwin and Kurt Weill, a 1947 *Classic Comics* version of the *Vita*, and a 2001 off-Broadway production by John Patrick Shanley. She also deals with Cellini as both a straight and gay sex symbol.

These heavily documented essays represent a variety of approaches to the artist's oeuvre, and should prove useful, particularly in the ways that they employ less familiar works and writings to evoke readings of more canonical pieces. The lavishly illustrated book, resplendent with eight color plates and thirty-six black and white illustrations, also contains useful bibliographic information.

Arnold A. Schmidt, *California State University, Stanislaus*

Erminia Ardissino. *Il Seicento*. Bologna: Il Mulino, 2005. Pp. 164

Questo snello ma denso e utilissimo volume è il terzo manuale di una serie dedicata alla storia della letteratura italiana diretta da Andrea Battistini il quale nella premessa ritiene che "la tradizionale e indivisibile *summa* dell'intera storia letteraria non sia più funzionale". Inteso come strumento didattico di base per corsi universitari italiani, questo manuale si presenta di grande utilità anche per corsi introduttivi nelle università americane e potrebbe, a mio parere, essere visto come una reale alternativa al tradizionale Pazzaglia. La grande qualità di questi volumetti è il loro affrontare l'intero canone letterario di un dato periodo storico nel suo più ampio contesto culturale in modo essenziale senza essere superficiale.

Il Seicento di Erminia Ardissino è allo stesso tempo un'affascinante introduzione e dettagliata panoramica, con un essenziale bibliografia finale ("Per saperne di più") e cronologia. Sin dal primo capitolo ("La cultura barocca") questo libretto presenta un punto di novità per chi sia abituato ad avvicinarsi al Seicento come ad una regressione dal grande momento del Rinascimento. "Il Seicento fu un secolo ricco di spinte innovative, segnato dalla volontà di differenziarsi dal periodo precedente", così legge la prima pagina del testo. L'enfasi della studiosa è sulle grandi novità culturali, spirituali, letterarie e più ampiamente artistiche del Seicento e non sulla supposta decadenza dal Rinascimento. Per Ardissino, il Seicento è il secolo che conduce al moderno.

Il primo capitolo è una sintesi di rara chiarezza delle varie e contrastanti pulsioni alla base del Seicento, dalle accademie, le corti, ma soprattutto la Chiesa nella sua paradossale posizione di dominante centro propulsore di cultura ma anche come un potere repressivo (la censura). Di particolare rilevanza è il secondo capitolo sulle "Poetiche e retoriche" (21-36) nel quale si offre uno sguardo d'insieme delle varie tendenze espressive del secolo, con speciale enfasi sul *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro (25-27). Ma si veda anche la chiara spiegazione del nuovo rapporto con le teorie antiche (22) e la sezione sul "Ciceronianismo e laconismo" con un'interessante sintesi del pensiero di Virgilio Malvezzi, Daniello Bartoli Agostino Mascardi (31-33). Dopo un terzo capitolo dedicato alla prosa scientifica, Ardissino si occupa della "prosa storica e morale" (57-78). Questo è un capitolo meno unitario e più complesso degli altri, poiché le opere e tendenze esaminate avrebbero potuto essere raggruppate e ridefinite in modo

diverso. La difficoltà di questa sezione del volume risiede in parte nella scarsa importanza data alla cultura religiosa all'interno della letteratura italiana barocca. Questo è giustificabile dato lo scopo della collana, ma è anche un retaggio negativo proprio di quella posizione denigratoria nei confronti del barocco che la studiosa desidera negare. Per questo la presenza della spiritualità cattolica è ridotta al minimo, come ad esempio le numerosissime vite di santi di cui si potrebbe dire di più e che in Lucrezia Marinella trovano un'autrice di grande efficacia. Basti leggere le sue biografie di Santa Caterina da Siena e di San Francesco, a cui dedica più di un testo sia in prosa che in poesia. Ma anche la numerosa produzione di testi spirituali e mistici dovrebbero essere considerati. Nella sezione "L'oratoria sacra e le *Dicerie* di Giambattista Marino" (74-76) non è menzionato nessuno dei numerosi oratori barocchi italiani ma si legge delle *Dicerie* di Marino che in realtà "non ambiscono ad una funzione liturgica" (75).

Il capitolo migliore è quello dedicato alla poesia, un vero coacervo di tendenze e figure contrastanti (79-101). Le varie sezioni si occupano dello sperimentalismo di Chiabrera, di Marino e i suoi seguaci, l'epica secentesca e la nascita dell'Arcadia. Ottime le pagine sull'*Adone* (92-95). Utili per insegnanti e studenti poco familiari con aspetti meno conosciuti del barocco sono i capitoli sul teatro e la narrativa. Dopo aver introdotto il grande tema dello spettacolo barocco (104-05), incontriamo una sezione sul teatro dei gesuiti e la commedia dell'arte. Molto interessante è quindi la parte dedicata alla tragedia cristiana con speciale enfasi su Federico della Valle e Emanuele Tesauro, di cui si discute in dettaglio uno dei suoi capolavori, *Ermenegildo* (112). Ardissino ha saputo districarsi con grande destrezza nella selva della narrativa barocca. Dopo aver definito le differenze tra il concetto di romanzo rinascimentale e romanzo barocco, la studiosa sottolinea "l'ampio raggio di registri stilistici e tematici" presenti nei testi narrativi secenteschi, e conclude affermando che "il romanzo del Seicento è un genere composito, quasi una *summa* di generi letterari, in cui confluisce materiale di ogni tipo, nel generale dilatarsi e sfaldarsi delle strutture solide del poema epico e della novella" (121). In questo capitolo assai interessante leggiamo una sezione sul "romanzo erotico-avventuroso" della prima metà dei secolo (122-23), sul "romanzo dell'interiorità" (124-25) di cui si cita tra l'altro la *Maria Maddalena, convertita e penitente* del 1636. Successive sezioni sono dedicate al "romanzo storico-politico" (125-26), al "romanzo di costume" del secondo Seicento (126-27) e alla novella (127-28). L'ultimo capitolo del volume studia la letteratura dialettale, di cui si va ben oltre Basile e *Lo cunto de li cunti*.

Il manuale di Erminia Ardissino dovrebbe essere preso seriamente in considerazione dai colleghi delle università americane come possibile sostituzione di altri manuali. Ardissino offre uno sguardo d'insieme al contempo dettagliato e sintetico, nuovo e chiaramente scritto.

Armando Maggi, *University of Chicago*

Vernon Hyde Minor. *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*. Cambridge: Cambridge UP. Pp. 206.

Il volume dello storico dell'arte e docente di estetica,Vernon Hyde Minor, presso l'università del Colorado di Boulder, non disattende le aspettative del lettore il quale, trovandosi di fronte al labirintico mondo del Barocco, viene preso per mano dall'autore e guidato nei recessi più oscuri e affascinanti dell'arte del Seicento. Un periplo tortuoso che trova un porto sicuro nel regno utopico dell'Arcadia e che, come ci avverte Minor sin dal

titolo, segna la morte della civiltà barocca e il principio di una nuova era caratterizzata dalla retorica del buon gusto che avvicenda quella del concettismo e del caos nell'arte

In tutto il libro un rilievo particolare viene conferito alla pittura e alla scultura: ammirevoli le analisi compiute su opere di Caravaggio, Bernini, Nicola Salvi, Giuseppe Prodi, Filippo della Valle e Tommaso Grossi. La letteratura non è lasciata completamente in disparte e spesso ad essa Minor fa ricorso per illuminare le innumerevoli polemiche scatenatesi contro la poetica di quegli anni, il cui centro era il marinismo inteso come bailamme di figure retoriche senza un disegno unitario e coesivo, atteggiamento irrazionale nell'arte, impotenza creativa nonché impossibilità della poesia. Al fine di rimarginare la ferita aperta da Marino e dai suoi seguaci nel corpo di Calliope intervengono teorici francesi del calibro di Bouhours, La Rochefoucault e Boileau che cercano di superare la cosiddetta barbarie del secentismo italiano, prodigandosi nell'elaborazione di trattati il cui fine è l'annientamento del cattivo gusto mediante l'affermazione del buon gusto.

I filosofi d'oltralpe, in quest'opera inesausta di teorizzazione estetica, non fanno altro che aprire una polemica con i letterati e i filosofi gravitanti intorno al circolo dell'Arcadia. Gli arcadi rispondono anch'essi alla provocazione transalpina con la loro versione del buon giusto e così si cerca — al di là della *querelle* in corso tra italiani e francesi, volta a stabilire quale lingua, tra quella italiana e francese, sia superiore e più poetica — di canonizzare come categoria estetica il buon gusto. Fortunatamente ogni tentativo di raggiungere una definizione del buon gusto viene frustrata dall'ineffabilità e dal relativismo insiti nel concetto stesso di gusto. Difficile dunque dire l'ultima parola; tant'è che forse sarebbe meglio e più semplice ed efficace dire cosa il buon gusto non è.

Il discorso prosegue esaminando la possibilità se sia più o meno lecito parlare di un'architettura arcadica. A questo tema segue una breve storia dei personaggi che resero famoso il movimento arcadico da Muratori a Gravina che, secondo Minor, non sono stati sufficientemente studiati e valorizzati nel mondo anglosassone. Il libro si conclude con un viaggio nell'ormai remoto *locus amoenus* del Bosco Parrasio di Roma, progetto utopico di Giovanni Crescimbeni fondatore e guida o pastore (come egli stesso amava definirsi) degli arcadi. Nel bosco Parassio, Minor vede l'incarnazione stessa del pastoralismo romano e chiude il proprio trattato sposando appieno l'assunto estetico dell'Arcadia secondo il quale l'arte è paesaggio.

Il libro di Minor si propone come un libro per un pubblico colto, sebbene spesso e forse accortamente l'autore si esima dall'affrontare in profondità questioni come l'influenza del gesuitismo sull'arte di quegli anni e la guerra di questo movimento con quello giansenista. In ogni caso vale la pena leggere il libro non tanto come trattato di estetica, ma come una specie di opera enciclopedica che mette molta carne al fuoco e accontenta così un po' tutti i palati. Un'ultima cosa deve essere detta per la salute del lettore: se il volume che si trova in vendita esala miasmi venefici come quello da me ricevuto, la Cambridge University Press dovrebbe non solo ritoccare il prezzo, non certo modico, di 80 dollari, ma potrebbe anche cercare di produrre un volume che invogli una lettura assidua e che non richieda l'uso di una mascherina.

Sergio Ferrarese, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Ingrid D. Rowland. *The Scarith of Scornello: A Tale of Renaissance Forgery*. Chicago: The U of Chicago P, 2004. Pp 230.

Ingrid Rowland's beautifully produced volume follows Curzio Inghirami, a seventeenth-century youth from Volterra in Tuscany, and the fate of his ingenious forgeries of over one hundred Etruscan documents, published in his *Ethruscarum antiquitatum fragmenta* in 1636. Rowland's expert knowledge of the material and engaging prose combine to create a page-turning work, at once a gripping detective story and a rich and complex cultural history. While the book focuses on the successive accusations of fraud and on Curzio's vindications of the authenticity of his findings between 1634 and 1655, what emerges is not only the intriguing tale of a Renaissance hoax, but also a reassessment of the rivalry between Tuscany and Rome for a stake in Italy's Etruscan cultural heritage.

The first chapter, "Discovery, 1634," describes Curzio's unearthing of several scarith (a cocoon made of dirt, hair, wax, and other substances) near his home. The scarith enclosed prophecies written in Etruscan on paper scrolls, offering a tantalizing first-hand eyewitness, signed in the name of Prospero of Fiesole, to the fall of Etruria at the hands of the Romans in the first century BCE. Rowland ably interweaves close analyses of the scarith and messianic prophecies with discussions of Volterra's Etruscan heritage, Etruria's conflicts with Rome following the Catiline conspiracy, and the prophecies' appeal to the contemporary popular imagination.

The next three chapters, "The Investigation, 1635," "The Spy, 1636," and "About Paper, 1635-1640," chart the scrutiny to which Curzio and his findings were subjected. Etruscans wrote on bolts of linen, not paper, and the prophecies were full of inaccuracies and anachronisms, asserted literati, professors, legal scholars, and Vatican functionaries. While some believed that Curzio was deceived by someone else's hoax, others suggested that he had counterfeited the documents himself. Remaining seemingly unperturbed by the investigations of the police and the accusations of his contemporaries, Curzio countered all doubts with wit, erudition, and shrewdness in both public presentations and private correspondence. In 1636, he published his findings "on expansive folio sheets of good paper, [including] a host of illustrations, both woodcuts and expensive copper-plate engravings, sometimes, remarkably, on the same page" (38). Such a luxurious publication was quite a feat given the censorship and lack of funding usually faced by authors of the time, and attests to Curzio's ability to harness the support of his influential connections. A detailed account of the book's format and content in the second chapter is accompanied by penetrating assessments of the contemporary political and social climate, with particular attention paid to Galileo's trial, the status of the Inghirami family, and the Medici rule in Florence. The author also illustrates how, following the publication of his book, Curzio "found himself compelled to face a new kind of assault" (75-76), since "the book removed the burden of authentication from the physical evidence of the scarith themselves to the quality of the texts they contained" (42-43).

Chapter 5, "The Defender Defended, 1641," evaluates further denunciations of forgery and claims to authenticity. Rowland convincingly argues that attempts to discredit the scarith revealed a larger project by the Vatican to "subsume Tuscan thinkers and their achievements under the dominion of Rome" (92) in an attempt to condemn "Tuscan thought […] to a subordinate rank in the European intellectual community" (92). In the next chapter, "Curzio Attacks, 1645," Curzio's 1000-page refutation of old and new accusations leveled against him takes center stage. Asserting that he would have

gained nothing by forging documents, Curzio's voluminous defense temporarily put to rest the debate.

As though constructing a thriller, Rowland only turns to the question of motive at the end. In "A Forger's Reasons, 1640s," the discussions of Curzio's personality and of the social and political reality elaborated in the preceding chapters are brought to bear on the intellectual, political, and personal motivations for his clever deception. Ill-equipped to pursue his ambitions as a historian, Curzio chose instead to "take quiet revenge on a stifling social system, especially on its scholarly elite from which [he was] definitely excluded" by producing documents that would bring "luster, however fictitious, to Volterra's place in history" (116, 114) and make him its first official historian.

The last chapter to focus on Curzio's life and work, "The Sublime Art," considers the artistry and erudition that went into writing his *Ethruscarum antiquitatum fragmenta*. By using extensive archaeological data, references to local landmarks, ancient scripts, artifacts, archival documents, inscriptions, the coats of arms of Volterra, and the style of medieval chronicles and chivalric literature, Curzio produced an all-inclusive and sophisticated work. As Rowland remarks, however, "if Curzio's large compendium of chivalric lore is read not as a serious work, but as a monumental parody, many of its details suddenly fall into place" (129). Incredibly, the hoax was only fully disclosed in 1700, forty-five years after Curzio's death, when "someone notice[d] that the paper on which the texts were written bore the watermark of the state paper factory in Colle di Val d'Elsa" (135). In the final chapter, Rowland turns to twentieth-century excavations of Etruscan landmarks and reveals the ease with which Curzio would have been able to bury his scarith given the nature of the soil and landscape.

Rowland herself defines the first half of Curzio's text as "a story of discovery that is both a seventeenth-century detective story and a historical novel" (126). Her own writing flair in *The Scarith of Scornello* succeeds in recreating the suspense and offering the historical richness associated with both types of writing. Photographs of notable landmarks, a portrait of Curzio Inghirami, as well as reproductions of drawings and explanatory notes from the *Ethruscarum antiquitatum fragmenta* provide considerable visual context for the discussion. Ingrid Rowland is an accomplished historian and a gifted storyteller, and her narrative of this seventeenth-century scandal vividly confirms to the reader that fact is sometimes stranger than fiction.

Karina Attar, *Queens College, CUNY*

Francesco Redi. *Bacco in Toscana con una scelta delle annotazioni*. Ed. Gabriele Bucchi. Padova: Editrice Antenore, 2005. Pp. cxlv + 102.

Questa riproposta commentata del famoso ditirambo di Francesco Redi sui vini toscani interesserà non solo gli studiosi del Seicento ma anche chiunque si occupi di rapporti tra arte e scienza e di letteratura comica italiana.

L'edizione del *Bacco in Toscana* fornita da Gabriele Bucchi costituisce la prima versione filologica del testo seguente a quella di Gaetano Imbert del 1890. Nell'ampia introduzione Bucchi discute la crescita graduale del ditirambo nell'arco di ben tredici anni (dal 1672 al 1685), collocando nella cornice delle attività scientifiche dell'autore e della cultura dell'epoca quell'esperienza letteraria che, unica tra le sue, Redi considerò degna di dare alle stampe (xv). A partire dai versi che Redi recitò in una tenzone poetica all'Accademia della Crusca nel 1666, e che costituirebbero la prima traccia del futuro

componimento, Bucchi ripercorre un processo compositivo che raggiunge precocemente la sua struttura finale e che da quel momento procede fondamentalmente per aggiunte, siano esse di versi espositivi o celebrativi, o di materiale erudito in paratesto (xxxii).

Oltre alla perizia filologica del testo e all'accorta analisi linguistica, due sono le qualità più forti dell'introduzione di Bucchi al *Bacco*. La prima è una discussione del rapporto tra lavoro scientifico e lavoro letterario del Redi. Bucchi rende chiaro che le due componenti non si risolvono né nella figura del medico che scrive per puro svago né in quella del medico scrittore "professionale" alla Rabelais o, per dire, Céline o Burroughs. A metà tra le due opzioni Redi avrebbe sì scritto "quasi quotidianamente" (xv), ma senza mai sostituire o confondere quell'attività con quella scientifica; due ricerche parallele e similmente appassionate, insomma, ma tanto nettamente separate che all'uscita del ditirambo Redi stesso chiese ai lettori di non prendere sul serio le informazioni scientifiche che vi erano contenute (xxix). Si delinea così la figura di un grandissimo dilettante di letteratura che sgobba duramente sulla creazione dei testi ma che, al contempo, valuta il proprio lavoro con una forte e sana misura di autoironia.

Il secondo punto di forza dell'introduzione di Bucchi è costituito dall'inquadramento del *Bacco* nella storia dei generi conviviali della letteratura secentesca. Bucchi cataloga fonti probabili del *Bacco* che comprendono *Le vendemmie di Parnaso* di Chiabrera, il *Polifemo briaco* di Benedetto Fioretti, le *Poesie ditirambiche* di Gualterotti e Marucelli, i ditirambi di Bonavita Capezzali e Nicola Villani e anche materiale proveniente dal microgenere del "brindisi", con esempi da Piero Salvetti e Antonio Malatesti (xliv-lx). Questa cornice ci permette di apprezzare il gioco di citazioni e rifacimenti a cui Redi sottopone il tema letterario del vino nel suo tempo.

Ulteriore componente d'interesse di questo libro è la proposta di alcune delle annotazioni che Redi componeva a lato del testo e di cui Bucchi presenta qui una scelta. Come nota Bucchi stesso, tali annotazioni non erano intese dall'autore quale semplice ornamento ma valevano quasi da opera autonoma (sebbene addentellata al *Bacco*); da sfoggio di erudizione e occasione ulteriore di riconoscimento per amici e colleghi (sul modello, viene da pensare, del debordante commento a Persio pubblicato da Francesco Stelluti nel 1630). Bucchi stesso riconosce di non avere inteso addentrarsi troppo nel bacino intricatissimo di riferimenti e allusioni delle annotazioni, e di lasciare che in futuro qualcuno più paziente di lui renda accessibili ai lettori quella affascinante miniera di informazioni su cultura e società del Seicento. Noi naturalmente non possiamo che unirci all'augurio.

In questo notevole lavoro d'indagine su tutto quanto sta intorno e dietro il testo di Redi, comunque, l'unica cosa che si desidererebbe di più dal lavoro di Bucchi è una valutazione o commento generale proprio sul contenuto e valore del testo stesso. Le note ai singoli passaggi date dal curatore e la selezione di annotazioni fanno certo luce su momenti singoli dell'opera, ma non tentano una discussione d'insieme di questa esperienza culturale. Al lettore vengono forniti tutti i dati e gli strumenti per farsi un'idea propria di cosa rappresenti il ditirambo di Redi in confronto alla poesia precedente (il che è già tantissimo), ma piacerebbe di sentire innanzitutto l'opinione del curatore per potervi confrontare poi la propria.

Questa mancanza di una posizione esplicita sui contenuti del testo lascia parzialmente in ombra reti di significato pure importanti o almeno suggestive, come ad esempio proprio quell'intreccio di arte e scienza che l'introduzione tocca sul piano compositivo ma non scava su quello tematico o epistemologico. Se Bucchi dimostra

giustamente come diversi siano gli strumenti di ricerca del Redi-scienziato da quelli del Redi-poeta, interessante sarebbe vedere come i due diversi linguaggi possano comunque collaborare nell'esprimere idee e veicolare messaggi. Colpiscono ad esempio le allusioni galileiane disseminate nel ditirambo di Redi attraverso la forma scherzosa e la prospettiva rovesciata dell'ebbrietà. In un passaggio Redi spiega come dopo un buon bicchiere l'erudito Rucellai sapesse additare "donde avesse origine / la pigrizia degli astri e la vertigine" (15), e la nota precisa che "pigrizia" intesa per "moto apparente degli astri" è uso attestato in Galileo. Benissimo. Più avanti la "vertigine" qui accennata ritorna nella descrizione dell'estasi etilica: "Quali strani capogiri / d'improvviso mi fan guerra? / Parmi proprio che la terra / sotto i piè mi si raggiri" (59), e grazie alla nota che riporta i versi di Marino da cui questi deriverebbero possiamo intuire che l'allusione al moto della Terra ("sotto i piè mi si raggiri") è invenzione originale e per questo significativa in Redi stesso. Le due allusioni senza dubbio si richiamano a vicenda e richiedono una propria trattazione al di là dell'appunto erudito e della raccolta di fonti. Tra i vari approcci interpretativi possibili, in ogni caso, un'indagine dei motivi galileiani del *Bacco in Toscana* costituirebbe solo una delle infinite opzioni d'analisi. Il faticoso lavoro di Bucchi ci ha fornito una base ricchissima su cui toccherà poi, a lui e a noi, di costruire.

Marco Arnaudo, *Harvard University*

Francesca Favaro. *Le rose còlte in Elicona. Studi sul classicismo di Vincenzo Monti.* Ravenna: Longo, 2005. Pp. 160.

Francesca Favaro raccoglie cinque saggi che, "a partire da spunti e occasioni critiche varie", intendono indagare "l'anima più vera […] della […] propensione immaginativa e fantastica" (9) di Vincenzo Monti.

Con *Monti elegiaco: il "De Christo nato"* (11-26) la studiosa propone una esaustiva lettura dell'unica elegia in lingua latina superstite delle molte composte dal giovane Monti e poi date a correggere a Vulcano. La nascita del Redentore è proiettata in un universo sincretistico che da un lato abbraccia topiche figurazioni pagane incentrate sul *locus amoenus* e mutuate principalmente da Virgilio, Ovidio, Properzio, d'altro lato assume, con quelli classici, significati propri alla tradizione cristiana: si veda per esempio la duplice simbologia dei fiori che accolgono il pargolo divino (20-22). Ma il compromesso, almeno per quanto attiene al desiderio (*adynaton*) del poeta di metamorfosarsi in fiore che poi un contadino potrebbe porgere al Neonato che a sua volta potrebbe intrecciarsi nei capelli, compromette notevolmente il progetto di un'elegia cristiana, che troppi addentellati mantiene con l'erotismo ovidiano e catulliano. "È plausibile l'ipotesi che [Monti] scelga consapevolmente un'intonazione, quella dello scherzo amoroso, che elude […] il nodo di dolore che l'evento sacro, in sé gioioso, pure può suggerire alla sensibilità di ogni Cristiano, poiché ha il completamento nel sacrificio supremo del Redentore" (26).

Il secondo capitolo (27-69) affronta Monti traduttore dal latino (e solo *in cauda* dal greco) attraverso una sagace analisi di alcune *Piccole versioni*, antologizzate da Carducci nel "Diamante" montiano del 1869. Anche nel tradurre modeste poesie latine d'occasione di autori contemporanei, Monti, sia prima sia dopo la monumentale *Iliade*, si dimostra *interpres* d'eccezione, mai succube dell'originale e sempre disinvolto e deciso nel piegare il modello alle proprie esigenze esegetiche ed estetiche.

L'egocentrismo del Monti traduttore è una delle espressioni dell'assoluto e convinto culto dell'arte poetica da parte di un Sacerdote delle Muse (il *Musarum sacerdos* dell'amatissimo Orazio) che, per garantire loro protezione e benessere, è pronto a servire ossequiosamente i vari potenti che si succedono tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 italiano. Di questo doveroso servizio reso alla "belle itale note" (L. Russo 73) è testimone l'elaborazione testuale della *Feroniade* e della *Musogonia*, dal Monti indefessamente adattate alle corone del momento (cap. III, *Politica e varianti nella "Musogonia" e nella "Feroniade"* 71-95).

La quarta parte (97-122) di questa incursione nel classicismo montiano interessa i vv. 33-376 del canto I della *Feroniade*: "[...] la digressione dedicata al giardino di Feronia fonde di continuo la rievocazione personale e l'autobiografismo con l'erudizione e la mitologia, e trae da quest'impasto policromo una sorprendente freschezza" (98-99). La dovizia dei riferimenti alle tradizioni classiche e romanze, fa di questa lettura-commento una piccola *summa* sul giardino letterario, sui suoi fiori (in particolare *rosa*, *viola*, *moly*) sui suoi alberi da frutto (*melograno*, *salice piangente*, *cedro*). Il giardino della ninfa laziale accoglie specie che, alla bellezza naturale, assommano una massiccia fioritura nelle opere dei Grandi.

L'ultimo saggio (123-41) permette un avvicinamento al Monti "premier poète d'Italie" (Madame de Staël), cioè al Monti-modello, *autorità* apprezzata o meno, comunque ineludibile nel panorama letterario coevo. Questo avvicinamento è mediato da Alessandro Manzoni che nel 1803 dedica al poeta di Alfonsine un idillio intitolato l'*Adda*, nel quale Francesca Favaro individua le prime avvisaglie di un allontanamento del giovane Alessandro dalle poetiche neoclassiche. Nelle forme e nei contenuti di una lunga prosopopea, l'*Adda* si fa portavoce di un nuovo ideale letterario che, se ancora non ha abbracciato consapevolmente la nuova poetica, indubbiamente si è discostato dalla mitologia e dal senso pagano dell'esistenza.

Le cinque letture della Favaro, nel loro minuzioso scavo sotto la superficie marmorea del verso montiano, sono altrettanti accessi al mondo del classicismo poetico, fondato sulla continua ri-creazione, re-invenzione del patrimonio letterario.

Matteo Pedroni, *Université de Lausanne*

Olympia Morata. *The Complete Writings of an Italian Heretic*. The Other Voice in Early Modern Europe. Ed. and trans. Holt N. Parker. Chicago: U of Chicago P, 2003. Pp. 275.

Since 1996, when the first volume in Margaret L. King and Albert Rabil Jr.'s series "The Other Voice in Early Modern Europe" was published, scholars of every stripe have celebrated the opportunity to have access to the literary production of a significant selection of texts, either by women, or about the *querelle des femmes*, often for the first time in English translation. In volume after volume, we are reminded that the *repubblica delle lettere* was every bit as much a manifestation of women's voices as it was of an intertextual space in which the full scope of medieval, humanist, Renaissance, Reformation, baroque, and enlightenment debates were aired both within and across gender lines, national boundaries, and, in the case of the volume under review, religious difference and dissent. Winner of the 2004 Josephine Roberts Edition Prize from the Society for the Study of Early Modern Women, this volume would be equally deserving

of honors in the field of religious studies. Editor and translator Holt N. Parker has scrupulously traced the evolution of the *Riforma* in Italy, from its first seeds to its evolution in exile and underground, alongside his biographical introduction of Olympia Morata, presenting the most salient points of contention and debate, both in the sixteenth century and today, in the scholarship on religion in early modern Italy.

With regard to Olympia Fulvia Morata (1726/27-1755), "The Other Voice in Early Modern Europe" carries a double resonance, for not only does Olympia Morata represent the woman's voice, but in equal measure she sounds the heretical voice of religious dissent. Thanks to Parker's astute decision to include contemporary writings about Morata as well as the scant, yet powerful letters. poems, orations, dialogues, and commentaries that survived the turbulent events of her short life, we emerge from our reading of the volume with a sense of Olympia Morata's persona at the vanguard of the Italian Reformation, a movement whose true parameters we are only just beginning to measure as John Tedeschi, Pietro Scaramella, and Giovanni Romeo, to name only a few, have begun to map and study the inquisitional archives and revise the heretofore superficial investigation into the presence and evolution of the Protestant Reformation in Italy. Parker's recognition of Morata's emblematic importance in the history of the *Riforma* in Italy is stressed throughout his introduction. Indeed, Parker is to be commended for focusing on the quality of her erudition and her role of equal to Protestant humanists of her generation: "In devoting her genius to divine letters, Morata was not turning her back on classical antiquity but instead following the same intellectual path as Lefèvre d'Étaples, Erasmus, Calvin, Bèze, Zwingli or Melanchthon: humanistic training putting itself at the service of Scripture" (40).

Morata was raised and trained at the court of Ferrara by her father, who enjoyed a career as intellectual in his own right, while at the same time fostering and promoting the academic career of his daughter, whose brilliance he recognized early on. His letter of 25 June, 1540, is interesting in this regard. He gives her insightful advice about the role of oratory and rhetoric when delivering one's thoughts in a public forum. His words ring with the voice of experience, as if he is reliving his own role as public intellectual through his daughter's career. Olympia also inherited her father's heterodoxy, soon becoming a voice of no small merit in the European Reformation. Her embracing of the *Riforma* at the Protestant-friendly d'Este court at Ferrara is closely linked to the development of her independence as a woman and a scholar. Morata was educated alongside the daughters of the nobility. As a youth, she gave public lectures on Cicero, wrote commentaries on Homer, and composed poems, dialogues, and orations in both Latin and Greek. She also became a prominent Protestant evangelical, studying the Bible extensively and corresponding with many of the leading theologians of the Reformation. After fleeing to Germany in search of religious freedom, Morata tutored students in Greek and composed what many at the time felt were her finest works: a series of translations of the Psalms into Greek hexameters and sapphics. Shunning spindle and hearth, Morata held fast to the notion that she could make her way in the world as a woman of erudition and that she would find a man who would love her for her intellect. Her conviction proved to be true, and sometime between 1549 and 1550 Olympia married the German medical student Andreas Grunthler, a classical scholar in his own right. The match proved to be one of both heart and mind, consonant with the Protestant view of marriage, in which the learned wife could practice her erudition as a complement to a

husband of equal intellectual stature. She and her husband communicated in Latin, still a living language, ductile enough for the widest range of human expression.

In strokes as bold as those of a Castiglione, Veronica Franco, Aretino, Leon Battista Alberti, or a Machiavelli, Olympia Morata defined herself as the "Renaissance Amazon," removing any negative stigma from the term "Calvinist Amazon" hurled at her by her enemies. Indeed, she embodied the early modern energy for self-fashioning that has been the hallmark of the greatest thinkers and writers of renaissance Italy.

It is time to add Morata to the anthologies of Italian renaissance literature, as an example of yet another Italian voice of European stature, whose name was as familiar to her contemporaries as that of Castiglione, yet in an arena in which Italy has yet to be considered a presence, that of the Protestant Reformation. Italianists, women's studies specialists, historians, and Reformation scholars will welcome this collection of all the known writings — orations, dialogues, letters, and poems — of Olympia Fulvia Morata, one of the most important humanists, male or female, of the sixteenth century.

Olimpia Donato, *California State University Long Beach*

Luciano Parisi. *Manzoni e Bossuet.* Alessandria: Dell'Orso, 2003. Pp. 153.

Manzoni e Bossuet is a fine book, with a possibly misleading title. The relationship between the Italian novelist and the seventeenth-century French theologian underpins most aspects of Luciano Parisi's discussion, certainly, but the volume is not quite the monograph proper that the title might suggest.

It is only in the second chapter that the influence of Bossuet on Manzoni is addressed directly, and even then not in exhaustive fashion, in the sense of providing detailed textual evidence of echoes between the two authors. Instead Parisi adopts an historically sensitive approach, showing how the Manzoni-Bossuet relationship altered during the period following the former's conversion in 1810, until the first edition of *I promessi sposi* appeared in 1827. He argues that Manzoni moved through a phase of uncritical allegiance, shown by the first part of the *Osservazioni sulla morale cattolica*, to one of impatient detachment where he took issue with Bossuet's positions on a variety of matters (clearest in the second half of the same text), before finally adopting a more mature reaction to the French theologian of respectful but independent judgment, the ultimate testimony to which is *I promessi sposi*. Parisi's thoughtful analysis belies much of what has been written on the subject of Manzoni's Catholicism, and constitutes a good deal of his book's claim to originality. His thesis is well-argued and convincing.

The second chapter marks a watershed in the discussion, in the sense that both the chapter preceding it and those that come after it deal with the Manzoni-Bossuet axis in less direct fashion. The first chapter is suitably introductory in nature, reviewing the broader, seventeenth-century French theological current of which Bossuet was a leading exponent, but which also included Bourdaloue, Massillon, Nicole, and Pascal. In particular Parisi discusses the phenomenon normally referred to as Jansenism, detailing the possible meanings attributed to the term, which he lists as doctrinal, political, moral and cultural, before rejecting all of them in relation to Manzoni. He concludes that "Manzoni ebbe simpatia per i giansenisti, ma non fu dei loro" (40).

The later chapters, meanwhile, deal with the outworkings, or manifestations, of Manzoni's engagement with Bossuet and his tradition in respect of more wide-ranging issues, theological and otherwise. In chapter 3, Parisi looks at the relationship among three texts: Bossuet's *Exposition de la doctrine de l'église catholique*; the *Exhortation à une nouvelle catholique*, composed by Eustachio Degola upon the conversion of Henriette Blondel, Manzoni's wife, from Calvinism to Catholicism; and Manzoni's own *Osservazioni sulla morale cattolica*. Parisi is at pains to point up what he refers to as Manzoni's "indipendenza spirituale" in respect of his closest advisors Degola and Tosi (82), especially insofar as their Jansenism is concerned, and at the same time argues that Manzoni's text is least convincing in those passages where it is most dependent on Bossuet. Accordingly, Parisi rejects the thesis that the *Osservazioni* and the other works written during the 1810-1820 period constitute the fullest and most complete expression of Manzoni's spirituality.

Thereafter the discussion becomes more thematic as Parisi looks at the dual issues of providence and humor in Manzoni's works. In chapter 4, Manzoni's gradual emancipation from Bossuet is again illustrated, as the latter's confidently providential reading of history is eschewed by Manzoni in favor of a more tentative approach. Parisi reads the genuinely providential moments in *I promessi sposi* as metaphors and signs of the age to come, rather than as indicators of any faith on Manzoni's part in seeing righteousness established in this life.

The fifth and final chapter is the most compelling, for in it Parisi addresses some of the most significant tensions at work in what is a highly complex personality. Manzoni had already had to contend with the weight of perceived theological disapproval during the years of his tragedies. In the introduction to *Il Conte di Carmagnola*, for example, he refers to Bossuet's (and Nicole's and Rousseau's) disapproval of theater, arguing against them that it was possible to represent human passions in a way that was neither sinful nor pernicious with regard to effect on the audience. However, the gap widened further when Manzoni came to write his novel, for this was not merely a work of literature, it was a humorous one to boot. Parisi "redeems" Manzoni's use of humor by arguing for its fundamentally moral agenda, describing it as "incontrovertibile" in point of reference (121), and claiming, *pace* Gramsci, that the "bonarietà ironica" of the novel is directed much more at the empowered classes than at their less privileged equivalents. At the same time, however, Parisi makes clear that this "funzione morale" goes hand-in-hand with a delight in humor for its own sake, which was clearly in breach of the precepts laid down by Bossuet and his fellows. Rather than the theologians in this instance, Parisi argues persuasively for the influence of Voltaire, an author about as far removed from Bossuet as it is possible to get, citing a series of links between Manzoni's novel and *Candide*. Manzoni's views on Voltaire were themselves far from straightforward; his description of Shakespeare as "un barbaro non privo di ingegno," for example, ironically undermined one of Voltaire's less kind assessments. But it is in such competing, conflicting dynamics, wherein there is space for authors as diverse as Bossuet and Voltaire to co-exist, albeit rarely peacefully, that much of the fascination of Manzoni resides, and Parisi illustrates this point to considerable effect.

In short, *Manzoni e Bossuet* is a thoughtful, intelligent book, which might only benefit from perhaps a slightly fuller or more descriptive title.

David Gibbons, Milano

Daniela Brogi. *Il genere proscritto: Manzoni e la scelta del romanzo*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 2005.

"Dare forma a ciò che è sgraziato, significare l'insignificante, surdeterminare ciò che non è degno di menzione: l'officina romanzesca manzoniana ruota attorno a questo problema come attorno al suo centro. La stesura di *Fermo e Lucia*, le correzioni, le postille, le chiose discusse con Fauriel e Visconti, *l'appendice storica su la Colonna Infame*, la 'ventisettana', la stesura del *Discorso del romanzo storico, e* la 'quarantana', infine, come unico *corpus* con la *Storia della colonna infame*. Ciascuna di queste tappe porta a un livello più alto un travaglio mai risolto del pensiero e della scrittura. È da qui che si snoda la vicenda del romanzo storico ottocentesco" (48). Il romanzo storico, infatti, s'impone definitivamente in Europa a partire dal 1815 circa, con le opere di carattere prevalentemente fantastico-avventuroso dello scrittore inglese Walter Scott, mentre in Italia la nascita di questo genere è fissata comunemente attorno al 1827, proprio con la prima edizione de *I promessi sposi*. Dunque Manzoni contribuì fortemente all'accettazione di un genere condannato dalla repubblica delle lettere, elevando la prosa romanzesca a valido strumento per rappresentare la storia e il mondo, anche se poi, come sappiamo, lo ripudiò nello scritto *Del romanzo storico*, pubblicato nel 1850, ma abbozzato più di un ventennio prima.

Partendo quindi dalla decisione del Manzoni d'interrompere la scrittura delle tragedie ("Tragedia e romanzo sono due modi opposti di guardare alla verità e alla sua esperienza" 21-22) per cimentarsi nel genere romanzo, in questo brillante saggio viene presa in esame "l'invenzione romanzesca dei *Promessi sposi*, al fine di valorizzarne l'originalità e la modernità" (13). La studiosa, confrontando il *Fermo e Lucia* e la *Ventisettana*, s'interroga perciò sulla retorica del racconto e sul complesso rapporto tra storia e invenzione. Anche perché se da una parte la critica manzoniana si è principalmente concentrata sull'aspetto linguistico, restano ancora aperte alcune questioni all'origine della complessità dell'opera, ossia: "Come mettere in romanzo il 'vero per soggetto'? Come regolare la prospettiva sulle 'gente meccaniche e di piccol affare'? Come riuscire a contenere in un unico discorso le oscure esistenze di individui insensati e ormai spariti dalla scena del mondo, e i fili della grande storia? Come organizzare tutto questo in un nuovo modello di verità poetica?" (13-14). Per rispondere a queste domande, Daniela Brogi prende in considerazione non solo le riflessioni esplicite del Manzoni sulle forme letterarie — riflessioni rintracciabili nelle lettere e negli scritti saggistici — ma anche quelle implicite, riscontrabili nella gestione dell'extralocalità, ovverosia nella trama narrativa ("*l'organizzazione dei materiali* della narrazione" 51) e nello spazio metatestuale ("il repertorio dei codici narrativi che valorizzano la parola pronunciata *dal di fuori* della storia" 51). Viene così analizzato il discorso narrativo che dà forma alla *diegesi* dei due testi — ribadendo le loro differenze sostanziali: il primo settecentescamente metanarrativo, il secondo orientato più sulla metadiscorsività — focalizzando l'attenzione in particolare sul problema della voce che, spesso ironicamente, da "fuori" interviene commentando il narrato e il narrare. Dunque l'originalità, la complessità e la modernità del racconto manzoniano va letta nella gestione dello sguardo che si trova al di fuori della storia narrata, e che compie uno sforzo "sempre più paradossale per trattenere un significato contro i destini di dissoluzione della vita particolare" (14). L'inserto metatestuale è pertanto una caratteristica espressiva e comunicativa importante che ci permette di meglio comprendere la strategia costruttiva

dell'opera, la posizione ideologica dell'autore nei confronti del narrato e, in ultima istanza, il suo pensiero sulla funzione e sulla finalità della letteratura. In questo senso l'inserto metatestuale è un discorso di secondo grado che delimita lo spazio della finzione, creando dei nessi tra realtà e invenzione.

Il saggio si struttura in tre parti. Parte prima: *Le forme della dissonanza: dalla tragedia al romanzo*: Il sistema romantico; Dalla tragedia al romanzo; L'interessante; Un'impossibile identità. Parte seconda: *Tra Fermo e Lucia e I promessi sposi*: Una storia di esistenze all'ingrosso; L'officina romanzesca (parti eliminate da Fermo e Lucia a I promessi sposi; parti aggiunte nei Promessi sposi; varianti significative); Prospettive testuali (contenuti narrativi; personaggi; la trama; il discorso in scena); Il racconto della storia. Parte terza: *La "dicitura" dei Promessi sposi*: L'Anonimo e la cornice narrativa (l'invenzione della dicitura; la cornice narrativa; le funzioni narrative dell'Anonimo; le identità dei narratori); "Pubblico grosso" e "pubblico fino". Strategie di lettura dei Promessi sposi ("Dir quelle cose in maniera che tutti intendano"; Il lettore modello; "Pubblico grosso"; "Pubblico fino"; "Arrivare al pubblico fino attraverso il grosso"). Conclusione: *Storia e invenzione nella poetica manzoniana*. Indice dei nomi.

Massimiliano De Stefanis, *Università di Losanna*

Giambattista Brocchi. *Viaggio nel Lazio: la Tuscia e l'Agro Pontino*. A cura di Cinzia Capitoni. Viterbo: Sette Città, 2004. Pp. 147..

Brocchi stese questo suo diario di viaggio quando l'epoca del *grand tour* in Italia era ormai terminata. Ma non era certo sua intenzione emulare alcuno dei notabili viaggiatori. Piuttosto, come è ben evidenziato nell'introduzione al testo, Brocchi aveva altro in mente. Studioso eclettico, in bilico tra illuminismo e romanticismo, volle conoscere lui stesso, capire ed approfondire per poi divulgare e condividere il sapere.

Godibilissimo libretto, *Viaggio nel Lazio: la Tuscia e l'Agro Pontino*, offre al lettore di oggi la possibilità di partire per un viaggio comparativo con i luoghi che sono considerati tra i più ricchi di reperti storici nel nostro paese e non solo.

Brocchi si gestisce perfettamente tra approccio storico e scientifico, l'uno mai subordinato all'altro; equilibratissimo, l'autore ci offre una lettura scorrevole ed efficace, non appesantita dai propositi sia divulgativi che didattici del testo. La lingua di Brocchi è snella e veloce, comprensibilissima — anche grazie alle glosse attente della curatrice, precisa fino al dettaglio. Apparentemente assenti, i fatti storici si lasciano invece indovinare fra le righe. Altro pregio di questo diario di viaggio è quello di offrire al lettore la possibilità di costruire una storia parallela. Lontano dai grandi personaggi/miti, Brocchi segue le carreggiate della storia vera, quella fatta dalla gente di tutti i giorni, o meglio, dalle pietre che la persona comune calpesta, lasciando laconici suggerimenti che creano spazio all'interpretazione dei lettori.

Siamo nel primo decennio del 1800: qualcosa di diverso è accaduto, che ha decisamente sconvolto l'Europa, nel bene e nel male, ma l'autore non ne fa menzione. Brocchi annota il 25 dicembre come un giorno qualunque, non fa riferimento alcuno alle festività natalizie, in quanto soppresse dal regime napoleonico. Ovviamente, Brocchi non avrebbe mai potuto polemizzare sul fatto, né mai avrebbe avuto l'opportunità di denunciare la soppressione delle feste religiose. Ma ancora una volta, e diplomaticamente, ricorre all'assenza di qualcosa per definirne la presenza. Infatti questo

non è il solo caso in cui l'autore tace su fatti, persone e cose importanti per sottolinearne l'esistenza, seguendo una sorta di personalissima filosofia dell'assenzialismo. Un altro esempio è offerto dal rapporto che Brocchi ha con Roma. Il testo qui esaminato si limita a descrivere l'area del Viterbese, lasciando sempre che Roma, o meglio l'idea di essa, aleggi su un orizzonte indefinito. La curatrice del testo, Cinzia Capitoni, osserva che Roma, seppur presente nell'altro diario, *Giornale del viaggio a Roma dell'anno 1815-1816*, lo è grazie alla sua reiterata assenza: Brocchi non ne parla praticamente mai in quanto centro urbano, ma la *caput mundi* è comunque onnipresente. La non-città, come la definisce la Capitoni, esercita sull'autore un fascino particolare, un non-luogo che, per esistere in quanto mito, deve restare intangibile: "Anche se la meta principale di questo viaggio scientifico è Roma [...] nel testo di Brocchi non esiste. L'urbe rimane invisibile, trasparente agli occhi di Brocchi. Il suo sguardo rigidamente selettivo ed escludente di geologo si affonda e si pianta nel sottosuolo romano, nella non-Roma, per riemergere solo in rare occasioni" (30-31).

Eppure Roma è toccata, vissuta e posseduta da Brocchi nei suoi frammenti, nel tentativo di ricostruirla pezzo per pezzo per capirla meglio, e altrettanto fa con i luoghi che raggiunge e descrive, pietra per pietra, scaglia per scaglia, in questo suo *Viaggio nel Lazio*.

Brocchi va letto fra le righe. Non bisogna assolutamente soffermarci solo alla facciata — seppure interessante — offerta dall'esplorazione archeologica e dalla catalogazione accurata dei reperti. È necessario andare oltre, spetta a noi delineare l'altra parte del viaggio, ricostruire insieme a lui le possibili narrazioni che attendono di esistere dietro ad ogni vaso riportato alla luce, oppure semisepolto nel bulicame. L'archeologia, come la geologia, altro non sono che la Storia, ma fatta di pezzi, di supposizioni, di intuizioni, tutte tese a raggiungere il vero, o meglio, le diverse realtà.

Non è poi azzardato pensare che grazie alla traccia lasciata da Brocchi con questo suo testo e alle preziose informazioni offerte da Cinzia Capitoni si possa riscrivere un altro diario, quello che Brocchi avrebbe potuto stilare, affiancando ad ogni orciuolo, ad ogni patena, ad ogni conchiglia un personaggio del luogo; ad ogni autentico reperto umano, un pensiero, fosse anche minimo, ma pur sempre determinante.

Cinzia Capitoni, dal canto suo, offre un'esaustiva introduzione (che motiva i lettori a volersi informare sul Brocchi, il cui nome non è poi così noto a molti) non solo dal punto di vista storico, ma anche sotto l'aspetto linguistico. Grazie alle già citate accuratissime glosse, ci permette di operare anche una comparazione storico-linguistica, che ci fa riscoprire aspetti talvolta inaspettati della nostra lingua. La dedizione ad un autore semisconosciuto, al cosiddetto grande pubblico, ed operante in un ambito non poi così popolare, è un altro merito della Capitoni.

La curatrice ci parla di Brocchi come isolato dalle cose "mondane" del tempo — e con questo si vuole soprattutto intendere politiche — che lo spinsero a concentrarsi su qualcosa che potesse suggerire se non l'ordine, almeno la speranza di esso. Questo però non andrebbe visto come un nostalgico ripiegarsi sulle antichità in quanto vestigia dell'età dell'oro, ma piuttosto, come giustamente osserva la Capitoni, il desiderio di trovare almeno una parvenza di metodo nell'entropia totale: "Di fronte all'incedere caotico degli avvenimenti [...] si rafforza in Brocchi la convinzione che il mondo storico è attraversato da un endemico ed incontrovertibile disordine. [...] La natura per Brocchi invita alla benevolenza universale e ad estendere la simpatia a tutti gli esseri della

creazione. [...] da buon intellettuale illuminista è sedotto da una inopinabile sicurezza: [...] la natura ha un ordine razionale ed un significato intelligibile" (17-18).

Non saprei se si possa parlare di oedeporica nel caso di questo testo di Brocchi. Siamo certamente di fronte ad un diario di viaggio, ma di una tipologia estremamente ibrida, che oscilla tra il libretto pedagogico ed il testo divulgativo, tra l'annotazione scientifica ed il trattato storico. Sicuramente, quello che più colpisce già ad una prima lettura, è la perfetta simbiosi tra autore e curatrice, un equilibrio che annulla lo spazio-tempo, per invitare ad un viaggio nella dimensione senza limiti della conoscenza.

Silvia Boero, *Duke University*

Robert S. C. Gordon. *An Introduction to Twentieth-Century Italian Literature. A Difficult Modernity*. London: Duckworth, 2005. Pp. 208.

Published in the "New Readings: Introductions to European Literature and Culture" series edited by Nicholas Hammond, Gordon's book falls somewhere between a capsule history of twentieth-century Italian literature, and a perspective on the meaning and content of the term "modernity" within the Italian literary and cultural context. Never a term with much nuanced critical elaboration by or for Italianists, who have tended to wield the well-honed tools of more specific taxonomies, that is, the diverse "isms" that literary historians have defined and used for decades in categorizing and describing late nineteenth-century and twentieth-century Italian literature (from *verismo* to *futurismo* to *neorealismo to sperimentalismo*, etc.), "modernity" allows Gordon to construct an overarching vision of the highly heterogeneous literature that the now past century has given to us, and on which we are now presumably able to cast a retrospective and summarizing glance.

Gordon is interested in the "multiple connections between texts and patterns of context" ("Preface" 7), and he sees the twentieth century as a particularly "compelling" era in which these connections can and must be studied. Italy, according to his reading, was dominated by the need to come to terms with modernity as the twentieth century arrived and continued on into complex times of war, political developments of sweeping and long-lasting effect, industrialization and technologization, shifts in gender relations and the roles of women, terrorism, internationalization, and many other elements that emerged and solidified their presence and influence on Italian society and letters. Gordon specifies that the beginning of the history of modern Italy predates the twentieth century, going back to the process of unification into a nation state from the late eighteenth century up to 1861 when the nation was declared as such, and then, of course, continuing on through the century and more since that momentous date. In the brief "Preface," the author mentions this broader sweep of modernization, but his book really begins with the 1900s, both in the useful Chronology that lists names and titles of important literary figures and works in parallel with historical events occurring at the same moments throughout the century in question, and in the body of his study.

The book is divided into sections that concentrate on relevant aspects of Italian society under the broad rubrics of "Foundations," "Tradition," "Modern Worlds," "War," "The Public Sphere," "Other Voices," "The Fragmented Self," and "Hybrid Forms." These sections are further articulated into less broad topics; "Foundations," for example, delves into geography, language, and spaces (not geographical but political and cultural).

Within these divisions Gordon describes and sometimes does brief analyses of salient literary works, seeking always to highlight how they reflect the contexts from which they emerged. He quotes passages from literary texts in both the original Italian and in English translation, and each section ends with a short but useful list of selected readings of a critical or historical nature. A glossary of writers is included as the concluding portion of the book, which provides dates of birth (and death, where appropriate), and one or two sentences about each writer. Given that this study is included in a series of introductory books on European literature and culture, I assume that the format was most likely predetermined, at least in its broad strokes, nor do I see any reason to object to the way in which the book is structured, unless it would be to the slightly intrusive or controlling effect of so many section titles, rubrics, and the like. But this structure is, in fact, very helpful pedagogically, permitting both teachers and students to focus on explicitly outlined topics.

The qualitative richness as well as the sheer quantity of literature written in the twentieth century surely made the selection of which texts to include a fairly daunting task. Gordon succeeds in including not only the well-known writers and "schools," but also pays some attention to the less-studied writers of dialect literature, immigrant literature, travel literature, and other such "secondary" categories. We all have our preferred writers, of course, and I was sorry to see that an author as inventive and fertile as Luigi Malerba is not discussed at all in the body of the book (although he is listed in the glossary). Other personal favorites are not present either, but this is inevitable in an overview such as Gordon is attempting to provide. There are no big surprises in Gordon's choices or emphases but, on the other hand, his succinct descriptions and analyses of the works he does include are often not only accurate but also surprisingly insightful. It is more difficult to say something useful and thought-provoking in a few words than in a long disquisition that allows for nuanced argumentation, and I admire Gordon's ability to be both brief and captivating. One example is his commentary of a passage from Gadda's *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: "Gadda's cacophony of languages rings in the reader's head, and the grim 'tabloid' scenario behind it all — the sordid murder of young girls — struggles to emerge. The novel, as the Russian critic Mikhail Bakhtin argues, is here played out as a carnivalesque mix of voices. This is even more evident in an aspect of modern literature already noted […]; the use of oral, colloquial language. This trend — apparent in a large number of writers, from Palazzeschi to Pasolini, from Celati to Tondelli — can in part be ascribed to the strong realist line running through the century's literature, since to transcribe spoken language is to capture […] the sountrack of the real world, rather than to describe or to evoke it. But it also — and often simultaneously — tends to produce a textual quality and rhythm, a consonance and/or dissonance in the prose, which makes it formally experimental, disturbing the qualities of literary expression" (170). I find this, and many other passages in the book, to be admirable in the synthesis of several salient aspects of twentieth-century Italian literature (in this case, plurilinguism, realism, and orality), a synthesis that takes off from the specificity of Gadda's text but which opens out onto a wide panorama of many subsequent writers as well as onto the more close-up issue of style and expressivity.

I believe that this book is a fine pedagogical resource, an insightful meditation on the meaning of "modernity" in twentieth-century Italian culture and literature, and a nourishing and highly enjoyable read, even for those scholars who, like myself, have spent decades studying, teaching, and writing about many of the books and issues under

consideration. There are few errors of fact or egregious typos in the book (I noticed only that Manganelli's birthdate is wrong: it is 1922, not 1932), and this accuracy reflects the author's very welcome care in paying attention to details as well as to the broader strokes of his study. I applaud Gordon for having written an "introduction" that exceeds this modest rubric, attaining instead the status of a genuinely insightful and original contribution to aiding scholars to think once more about that amazingly complex body of work that we call "twentieth-century Italian literature."

Rebecca West, *The University of Chicago*

Adriana Cavarero. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Trans. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford UP, 2005. Pp. 264.

This excellent English language translation of *A più voci: per una filosofia dell'espressione vocale* (2003) brings Adriana Cavarero's most recent investigation and revision of Western metaphysics to the arena of international discourse. Renowned for her works *In Spite of Plato* (1995), *Relating Narratives* (2000), and *Stately Bodies* (2002), Cavarero is also recognized as the co-founder of Diotima, the women's cooperative from which she split in 1992, leaving Luisa Muraro as its head. Scholars of philosophy and gender relations will welcome this treatment of the politics of the human voice, as will those who are interested in a comparative view of how the voice has been conceived by philosophers from Plato up to the present.

Cavarero's study shows how the evolution of Western philosophical thought has shorn the voice of significance. Readers will recognize her method of restoring value to the voice through the deconstruction of metaphysics as key to her position within Italian feminist theory. Both Cavarero and Muraro view the current system in power as patriarchal and seek to establish a system which provides women access to power, representation and government. Cavarero's decision to revise the patriarchal system of thought, rather than reject that system on principle, distances her from the branch of feminist thought led by Luisa Muraro.

Cavarero reveals an alternative interpretation of the voice as the essence of each human being's unique nature. A speaker can be recognized by the sound of her voice, independent of the words spoken; a singer's identity is distinct whether she sings words or pure sound.

In re-appropriating the voice's value, Cavarero proposes a revision of politics or, in other words, a reconception of the way human beings relate with one another. "[S]peakers are not political because of what they say, but because they say it to others who share an interactive space of reciprocal exposure," Cavarero explains. "To speak to one another is to communicate to one another the unrepeatable uniqueness of each speaker" (190).

After illustrating her re-conception of the voice with Italo Calvino's story "A King Listens," Cavarero begins the first of three sections, "How Logos Lost its Voice." Nine subdivisions compose her analysis of the breakdown of the voice throughout history: "The Voice of Jacob" presents as catalyst for an inquiry of the Biblical story of Jacob and Esau; "'Saying,' Instead of the 'Said'" explores Emmanuel Levinas's treatment of breath and voice; and "The Devocalization of Logos" and "The Voice of the Soul" address Aristotle's concept of voice as that which distinguishes humans from animals. As an

alternative to Plato's belief that language is too imperfect to reflect reality, "The Strange Case of the Antimetaphysician Ireneo Funes" argues in favor of the view of the world taken by Jorge Luis Borges's protagonist; "The Voice of Language" refers to Plato's *Cratylus*, with its idea of a perfect and universal language. "When Thinking Was Done with the Lungs…" evokes Plato's contention that the psyche resides in the head, and the Pied Piper of Hamelin evidences how sound is more powerful than speech in "Some Irresistible (and Somewhat Dangerous) Flute Playing." As conclusion to this first chapter, "The Rhapsodic Voice; or, Ion's Specialty" recalls Plato's *Ion* and the idea of the poet as a vocalizing vessel of a melody which originates from the Muse.

The second section, "Women Who Sing," investigates Homer's sirens through the eyes of Franz Kafka, Theodor Adorno and Max Horkheimer in "The Fate of the Sirens." In "Melodramatic Voices" the "ideal" muteness of the female fuses with the libidinal pleasure of music through opera; "The Maternal *Chora*; or, The Voice of the Poetic Text" and "Truth Sings in Key" distinguish the contributions made by Julia Kristeva and Hélène Cixous in bridging the abyss between mother and child which has been posed by the "Law of the Father." Meanwhile, "The Hurricane Does Not Roar in Pentameter" and "The Harmony of the Spheres" add to this foundation Caribbean poet Edward Kamau Brathwaite's concept of "nation language," in which the voice is not an isolated sound of an autonomous individual, but rather an acoustic reflection, or vibration, in a symphony of the sounds of the community to which that human belongs.

In the final section, "A Politics of Voices," Cavarero proposes a new vision of human relations for which her re-conception of voice is central. In "Echo: or, On Resonance," Echo is redrawn as a teacher of acoustic relationality in the myth of Echo and Narcissus; "Logos and Politics" compares Hannah Arendt with Jean-Luc Nancy in their respective views of politics as a plurality of unique beings in relation with one another; and in "The Reciprocal Communication of Voices," Cavarero illustrates her redefinition of the relation between politics and speech in an age of globalization and pluralism.

As abstract as Cavarero's theory may appear to be, given its paucity of specific references to current political situations in the world, the tradition of Italian feminist thought from which it originates has been recognized for its balance of thought and activism. While Cavarero does focus upon variations of thought and how they impact one another, writers such as Claudia Mancina and Luisa Boccia, among others, extend her intellectual labors into the field of practice, which in turn, in a cyclical process, generates the reworking of theory.

The solidity and weight of Cavarero's premise comes from her fluent engagement with an impressive array of thought (which spans two thousand years of metaphysics). Her dexterity in moving between examples, from classical references to Plato, Homer and the Bible to opera (*Madame Butterfly*, *Don Giovanni* and *La Traviata*), film (*The Piano* and *Pretty Woman*), and painting (René Magritte) reflects the vitality inherent in her thought and method, offers several points of entry to her argument, and in turn acknowledges the varied backgrounds and plurality of the audience she aims to reach. As the translator's introduction (vii-xxv) suggests in an examination of *Romeo and Juliet* filtered through Cavarero's reconstruction of the voice, *For More Than One Voice* recommends itself to the Anglo and American public as a timely and provocative treatise.

Michaele Shapiro, *The University of California at Los Angeles*

Giuseppe Patella. *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*. Roma: Meltemi, 2005. Pp. 167.

In questo volume Giuseppe Patella propone un'indagine sullo stato attuale e sui possibili sviluppi futuri dell'estetica contemporanea, intesa come disciplina che nutre l'esigenza di relazionarsi e di porsi in modo ricettivo e dialogico, ma anche critico, nei confronti del vasto campo coperto dagli studi culturali. Questi ultimi, infatti, pur essendo riusciti a ragionare sul complesso concetto di cultura, definita come *contested terrain* (7), e a superare le barriere di separazione fra le discipline, rischiano di convogliare un'idea di società troppo unitaria ed armonica che, di fatto, non collima con la nozione di differenza, fondamentale pilastro per comprendere la contemporaneità.

L'analisi viene inizialmente inquadrata nell'ambito della riflessione postmoderna e di quella postcoloniale ad essa subentrata. L'autore rileva soprattutto la reticenza nutrita nei confronti del postmodernismo dall'accademia italiana, che contrasta con la produttività che questo possiede tuttora all'estero. Tale reticenza non può tuttavia esimere dal riconoscere il contributo principale da esso apportato che consiste nella concezione di un sapere irriducibile e mobile in continua via di definizione, e nell'apertura verso l'altro, verso le differenze, e nel loro riconoscimento. Fare tesoro di quest'atteggiamento dissidente è importante per contrastare e vigilare su alcune tendenze omologanti e globalizzanti che oggi si insinuano nella nostra società. Il postmoderno, apparentemente accantonato, si ripresenta sotto diverse spoglie sia negli studi postcoloniali che in quelli culturali. Vengono presentate le teorie di Ian Chambers che, nella sua analisi di impianto fortemente storicista e filosofico, si interroga sul cambiamento epistemologico che subentra nel momento in cui la coscienza dell'occidente incontra un Altro particolare, legato ad esso da relazioni di subordinazione, e quelle di Gayatri Spivak. Quest'ultima parla dell'"informante nativo" (35) per indicare quell'essere subalterno privato di capacità espressiva autonoma, la cui esistenza è tuttavia indispensabile per la costruzione della soggettività occidentale.

Nel secondo capitolo ("Sull'utilità e il danno degli studi culturali per l'estetica") viene ripercorsa l'origine dei *cultural studies* nati da un gruppo di studiosi dell'Università di Birmingham e la loro specificità rispetto ad altre discipline e approcci metodologici. Fra di esse vengono addotte l'attenzione al rapporto fra potere e sapere, fra teoria e pratica, il credo nel posizionamento della conoscenza, la consapevolezza delle dinamiche produttive reali che agiscono sulla società, la loro duttilità e capacità di avvicinare problematiche legate all'identità, al postmoderno, alla globalizzazione e la loro essenza e il loro approccio "articolatorio" che mira a cartografare le connessioni anche più improbabili della realtà presente con l'obiettivo di intervenire sul futuro. In questo orizzonte i *cultural studies* rappresentano, secondo Patella, una sfida per l'estetica che deve uscire dal suo isolamento per sviluppare piuttosto la sua vocazione a divenire disciplina di confine. La resistenza e il sospetto fra studi culturali ed estetica è reciproco. Tuttavia essi sono molto vicini poiché i primi utilizzano nozioni e metodologie d'analisi tipiche della seconda e si interessano a temi a lei propri. Gli studi culturali costituirebbero "l'opportunità per l'estetica […] di guardare a se stessa da una diversa angolazione e cercare di ripensare, di ridefinire la propria identità in maniera adeguata alle esigenze del nostro tempo" (72). L'estetica avrebbe l'occasione di politicizzarsi, di confrontarsi con la dimensione economica dell'esistenza e dunque riflettere sul concetto di valore e di interesse, da cui è tradizionalmente esonerata, prestando "attenzione all'estetico inteso come dimensione socio-antropologica" (89).

Nel terzo capitolo ("Frontiere. Ripensare l'estetica con le scienze sociali") Patella esamina le teorie di Pierre Bourdieu, Bruno Latour e Slavoj Žižek. Nell'approccio di Bourdieu è centrale il ruolo occupato dal capitale simbolico e dalle nozioni di campo, habitus e capitale, parametri collettivi ed individuali attraverso i quali si può comprendere l'opera culturale e i meccanismi di costruzione sociale del gusto. Egli considera le relazioni che intercorrono fra i campi di produzione e la loro intrinseca autonomia, elaborando un'analisi profondamente radicata nelle strutture economiche contemporanee che, tuttavia, perviene ad un'idea di campo culturale come paradigma di un'altra economia, alternativa alla logica capitalistica. L'autore si sofferma in particolare sul funzionamento del campo scientifico come microcosmo culturale e indica una serie di misure da adottare per opporsi all'imminente globalizzazione.

Per il suo approccio antiriduzionista e transdisciplinare, anche Bruno Latour viene indicato da Patella come una figura innovativa che promuove una "teoria del passaggio e dell'attraversamento" (120), mettendo in discussione le opposizioni alla base della tradizione filosofica e indicando strategie di superamento. Così in *Politiques de la nature* (1999) propone un ripensamento delle nozioni di democrazia e politica adducendo l'idea di un'ecologia politica che superi la dicotomia fra natura e società, perché la contemporaneità deve confrontarsi con oggetti che non sono più classificabili come parte della natura, ma sono piuttosto ibridi, incerti e perciò continuamente sfuggenti, quali il virus dell'Aids, l'influenza aviaria, il buco dell'ozono, ecc. È dunque necessario pensare ad un'"ecologia politica" (122), secondo Latour, che renda conto di questo cambiamento e della sua imprevedibilità effettuale.

Il teorico di Lubiana Žižek analizza la cultura di massa attraverso la teoria lacaniana del simbolico e dell'immaginario, e la intende come la vera ideologia del sistema capitalista. Tale sistema sarebbe contrassegnato dalla "distanza cinica" (138) e dalla "condizione di vittima" (138) e dall'emarginazione e negazione cui viene sottoposto chi intende sottrarvisi. Žižek ritiene che il multiculturalismo sia una facciata ipocrita di cui si serve l'ideologia dominante per affermarsi.

È in seguito a questa considerazione che Patella propone in conclusione del volume l'idea di un multiculturalismo critico, che all'affermazione delle differenze faccia subentrare una logica della resistenza intesa come "articolazione della differenza" (148). In tal senso la figura dell'intellettuale riveste una posizione fondamentale in quanto deve divenire colui che esercita questa pratica di pensiero e sappia riguadagnare la sua posizione centrale all'interno della società. L'autore è polemico nei confronti di un certo tipo di intellettuale arrivista quanto elitario e lancia un monito a tale figura affinché si faccia difensore di quell'autonomia di pensiero fortemente in pericolo nella società odierna regolata dalla logica del mercato.

Nel complesso il volume si presenta come un'agevole raccolta di teorie che Giuseppe Patella sa abilmente porre in relazione, anche se la conclusione appare in parte troppo generale, mentre ci si aspetterebbero indicazioni più puntuali per il futuro dell'estetica.

Francesca Falconi, *Università di Urbino "Carlo Bo"*

Anna Nacci. *Neotarantismo: pizzica, transe e riti dalle campagne alle metropoli*. Viterbo: Stampa Alternativa, 2004. Pp. 206. CD included.

Anna Nacci's book is an informative and well-balanced study of contemporary Southern Italian *musica popolare* coupled with cultural and social history. Her investigation provides direction and cohesiveness to a fragmented and polemical debate—how to interpret *Tarantismo* in historical, social, cultural, and geographical context.

Tarantismo is a phenomenon which dates back to the Middle Ages and became dramatically less frequent about 50 years ago. Considered to be non-existent today, it was an illness caused by an actual or symbolic spider's bite (*morso della tarantola*), whose venom was exorcized through music, dance, and color. The spider's bite is widely believed to be a pretext to affront a variety of difficulties such as depression, frustrations, familial problems, adolescence, loss, and love. Southern Italy—especially the Salento area in Apulia—comprises its territorial base. Ernesto De Martino's *La Terra del Rimorso* (1961) represents the most famous documentation of *tarantismo* and Nacci's book discusses it in assessing the impact of anthropological research on the perception of *tarantismo*.

Nacci, a sociologist, musician, and writer, hosts a radio show called "Tarantula Rubra" (the name of her musical group) and organizes concerts, conferences, and musical compilations. This book is a result of radio interviews, fieldwork conducted in August-September, 2000, and a conference held at La Sapienza di Roma 23 January, 2003. A compact disc (16 tracks, 74'40") anthologizing the musical expressions of *neotarantismo* accompanies the text and includes a rich selection of songs by Zoè, Arakne Mediterranea, Agorà, Carlo D'Angiò, Patrizio Trampetti & New Folk Band, Tarantula Rubra Ensemble, Antonio Infantino e i Tarantolati di Tricarico, Cantodiscanto, Nuova Compagnia di Canto Popolare, Chilli Band, Andrea Parodi, Alfio Antico, Canzoniere Grecanico Salentino, Luigi Cinque & Tarantula Hypertext O'rchestra, E Zézi-Gruppo Operaio, and Cesare Dell'Anna-Andrea Sammartino.

In Nacci's description, *neotarantismo* corresponds to the need for collectivity, catharsis, liberation, and alternative social relationships in a contemporary society which often isolates, ignores, underrepresents, and homogenizes marginalized populations. Motivated by globalization, work environments, and the role of mass media, *neotarantismo* is no longer contained within a specific geographical territory, culture, or social class and is not associated with the stigma of *tarantismo*. Nacci recognizes the impossibility of recreating *tarantismo* proper in contemporary society because its social context has completely changed and the scope of the original form cannot be applied to current populations. Instead, *neotarantismo* recuperates the musical potential (the ability to capture memories and histories, to interact and facilitate exchange) and the collectivity of *tarantismo* as a means to construct an identity appreciating tradition, human dignity, and local culture within a global context. *Neotarantismo* allows such an identity to be diffused and communicated to other cultures without losing its integrity. Nacci and her contributors stress the importance of critical and scientific analysis of *tradizioni popolari* in order to interpret and incorporate them consciously and respectfully into contemporary artistic expressions.

The author informs us that musical artists do not always see eye to eye on the "proper" uses of *tradizioni popolari* and thinks it wise to present several, sometimes contrasting perspectives even when artists' theories and actual practice do not always coincide. In fact, Nacci's technique illustrates the multifaceted and non-conforming characteristics of

neotarantismo, which address the personal, emotional, and psychological realities of its individual participants while gathering inspiration and producing similar functions from the same sources and concerns. In interviews with musicians (Alessandro Coppola [Nidi D'Arac], Angelo De Falco [E Zézi], Carlo D'Angiò, Daniele Sepe, Eugenio Bennato, Giorgio Di Lecce [Arakne Mediterranea], Patrizio Trampetti, Teresa De Sio), Nacci explores controversial issues such as musical contamination, commercial exploitation, technological innovations, and the role of politics.

Throughout the book, particular attention is given to dance and the significance of trance in contemporary context. The *pizzica*, a dance associated with the music of *tarantismo* and conducive to trance for some participants, appears as a liberating, need-driven, and combative expression of the anxieties and oppression of metropolitan society. Trance creates the possibility of losing oneself; however, according to Nacci, this loss forges new social bonds and adds significance to our lives.

By examining Southern movements and expressions in relation to *neotarantismo*, Nacci proposes that even the North might benefit from their liberating discourse and find some relief from industrial developments, which commodify lives and lessen human dignity. The author's multimedia approach addressing films, photographs, music, dance and theater invites us to expand our perspectives of *neotarantismo* and apply it to several aspects of our lives in an attempt to construct and appropriate alternative histories, memories, and identities. Rare photographs of *briganti* and Southern realities no longer existent enrich the book's contents. Essays by distinguished scholars—Anna Nacci, Giovanni Vacca, Alessandro Romano, Luigi Maria Lombardi Satriani, Alessandro Melis, Roberto De Angelis and Piero Fumarola—contribute considerably to research in the field and offer indispensable tools for understanding current and past developments in Southern Italy.

While it would be helpful to have background knowledge of *tarantismo* before reading this book, Anna Nacci's *Neotarantismo* is an excellent introduction to and articulation of an increasingly popular and confused debate, one not at all irrelevant to issues that extend well beyond Southern Italy.

Claire Lavagnino, *University of California*, *Los Angeles*

Mario Aldo Toscano. *The Sociological Spirit: Social Science and the Idea of Society in Italy*. Pisa: Edizioni Plus, 2002. Pp. 174.

Mario Toscano's book is both a history of sociological thought considerably broader in scope than his subtitle suggests, and a pamphlet urging a need, contrary to contemporary tendencies towards intellectual specialisation, "to restore the cultural climate of the Nineteenth century" (167). The conceptual structure co-ordinating this double profile and lending the work its title is declared in the foreword; the work is a "history of sociology, painting in broad brush strokes the parallel lives of sociology and of the sociological spirit. The sociological spirit, however, being the undisciplined father of sociology — the inspirer and, at the same time, the denier of conventions — claims a chronological as well as an authentic foundational priority" (6). Hence, a complex imperative that "we must, then, fulfil the new task of freeing ourselves from intellectual routine, strengthening our struggle against the obvious, carefully searching the recesses of the present: which could mean for sociology to make ready to read its own history afresh,

without reservations and regrets, from the perspective of a *pre-institutional thought*" (164).

This vocation is pursued from different, complementary directions in successive chapters. According to chapter 1, entitled "Culture of Society after Renaissance," the sociological spirit emerges in Italy during the seventeenth century, from the coincidence of new scientific method with the scrutiny of everyday experience by Counter-Reformation Catholicism. Despite an abundance of writings on social and political issues of the period, Toscano traces the emergent concept of society in scientific and literary ones, before selecting Vico's *Scienza nuova* as the distillation of a precursory achievement whose immediate destiny was to be dissipated by Italy's political and economic weakness: "[…] it would be quite easy to show how much that Vico discovered has gone — albeit often by hidden routes — into sociology" (36). Yet there is an unexpected twist to this argument. As Toscano asserts, sociology itself, "separated from the sociological spirit that flows through the whole dynamic substance and the entire discourse of Vico's work" (36), has been less able to recognize Vico's stature than Croce, author of *La filosofia di Giambattista Vico*, but also of a *Storia dell'età barocca in Italia,* which is an important source of Toscano's interpretation of the Seicento.

Chapter 2, "Discussing Comte, Again . . . ," takes a less novel direction, tracing the sociological spirit through the works of some of sociology's acknowledged founding fathers: Comte himself (repeatedly acknowledged as originator of the distinction between sociology and sociological spirit), Spencer, Durkheim, Pareto, Marx, Weber, and Simmel. An engaging summary of Comte's theoretical distinction between madness and idiocy emerges from his definition of positivism as "rational" compromise between mysticism (excessively preoccupied with causes) and empiricism (exclusively concerned with facts). Toscano writes that "the former is an excess of subjectivity and is caused by an immoderate activity of the brain; the latter, on the contrary, consists in an excess of realism, that is when the brain shows itself too passive" (52). Readers of this journal may find even more rewarding Toscano's interpretation of Pareto as an isolated thinker, and (in his realism, despite his commitment to a "logico-experimental" method) a relativist, finding a place alongside his contemporary, Pirandello, "in the most radical Italian tradition of the human comedy. Action is opera and operetta; there is always a quantum of drama and melodrama to keep in mind, when judging an action" (74). There is much food for thought in the way this chapter weaves together historical and theoretical strands of argument with literary ones.

Chapter 3, "Geography and History of Sociology," gives its topic a somewhat idiosyncratic inflection, focusing (with some digressions) on the history of debate in Italy concerning the discipline's status and legitimacy from 1905 (when the creation of a Chair of Sociology was debated in Naples) down to the establishment of the first Faculty of Sociology in an Italian university, at Trento in 1967. This discussion is punctuated, in the first place, by another argument of international scope, that the sociological spirit manifests itself in literature, in nineteenth-century Europe (with Dickens and the Brontës; Balzac, Zola, Maupassant and Proust; Mann, Kafka, and Musil; Dostoevskij and Tolstoj; Capuana, Verga, and, again, Pirandello), and in twentieth-century Latin America (Borges, Onetti, Garcia Marquez, Gallegos, Arguedas, Amado, Vargas Llosa, Galeano, Scorza, Paz). Toscano writes: "[…] nobody would doubt that the best of Latin American sociology lies in its Literature […]. It is self evident [*sic*] that it is a great literature. But its greatness is rooted also in its general social semantics, where the sociological spirit

reigns as an underlying narrative and moral inspiration" (100). Second, however, Toscano introduces an additional argument; namely, that institutionalized sociology today "*is* American sociology" (106), insofar as the latter has been historically characterized by a pre-eminence of empirical study over the "grand theory" beloved of the sociological spirit, and by its symbiotic relation to a foundational American "organizational myth" of contractual relations between individuals. Correspondingly, American sociology and sociology as such have lost their rationale and coherence since the collapse of Communism, to be parceled out between the competing claims of post-modern identity politics on the one hand, and on the other between a host of academic and professional specialisms requiring the credentials of social science.

From this point, the argument concerning the Italian case forks in two directions. One, pursued into the fourth chapter, "Fadeout," sketches a history of institutional growth triggered by social change, but also of market- and media-driven decline into the intellectual mediocrity it is Toscano's purpose to challenge (168). The other line of argument discriminates between those aspects of Croce's (and Gentile's) work and legacy, opposed to the (positivist) "sociology of sociologists," alleged to have obstructed the development of social science in Italy, and the wealth of their conceptions of society (and indeed sociology), imbued with sociological spirit. The obstacle has proven no match for the social and cultural transformations of the period since 1950, but there is a hint too that emphasis on it dissipates a live intellectual resource.

This may be, but Toscano addresses matters too varied to be accommodated in so slim a volume, perhaps exaggerating the specificity of the Italian case and sociology's discontents in (post)modern times.

Jonathan Smith, *University of Wales Swansea*

Pierpaolo Antonello. *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: LeMonnier Università, 2005. Pp. 249.

Ci si è spesso chiesti come mai nella storia della letteratura italiana scienza e letteratura abbiano tracciato percorsi paralleli destinati ad un impossibile incontro. Il retaggio dell'idealismo crociano, che ha lasciato impronte profonde nella tradizione marxista, ha concepito l'inscindibile iato tra due culture — scienza e letteratura appunto — a cui ne è susseguita la presunta incapacità della scienza di essere disciplina pensante, relegata invece alla pratica utilitaria del fare, della tecnica. Sono stati veramente pochi — Abbagnano e Vittorini in primis — coloro che, nel secondo dopoguerra, hanno dato voce al *ménage à trois* tra scienza, filosofia e letteratura, rapporto in cui sperimentazione e mestiere diventano le coordinate di cui la letteratura si serve per costruire una "mappa del mondo e dello scibile". Pierpaolo Antonello ripercorre i passi di scrittori come Gadda, Primo Levi, Sinisgalli, Calvino e ci riporta in una dimensione galileiana in cui non c'è una distinzione netta fra i saperi, ma scienza, filosofia, letteratura e, il quarto momento, quello della tecnica, interagiscono all'interno di un unico meccanismo in cui la letteratura torna ad essere filosofia naturale e percepisce la scrittura come un atto "mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria" (6). Una letteratura, dunque, concepita come anello di congiunzione fra i vari saperi. Pierpaolo Antonello propone Gadda, Primo Levi, Sinisgalli e Calvino seguendo una metodologia epistemologica *bottom up* che da un procedimento empirico "estrapola regole,

atteggiamenti e leggi, mai rigidamente prescrittive ma esperienzialmente perfettibili" (15).

Nel primo capitolo del libro di Antonello il ménage a quattro viene pienamente messo in atto attraverso la figura di Gadda, scrittore, ingegnere, scienziato, che, meglio di chiunque altro intellettuale del novecento italiano, ha incluso fisica, biologia, meccanica, medicina e psicanalisi nella sua gnoseologia e ricerca del metodo. Ripercorrendo i passi di Darwin, Spencer, Mill, Haeckel e Compte, lo scrittore milanese ha intessuto una fitta rete entro cui sono annodati i princìpi di tutte le scienze naturali ed umane. La conoscenza gaddiana parte dalla tecnica, e la macchina "diventa strumento di pensiero che elabora una rete complessiva di rapporti [...], così avvalorando la dimensione gnoseologica della tecnica come arte dell'ingegno" (26). La penetrazione del mondo naturale, il ricorso alla tecnica vista come strumento prometeico, stanno alla base della descrizione del mondo barocco gaddiano non tanto nella configurazione estetica quanto nella sua costituzione fisica e fenomenica, un mondo come un "carciofo" dalle infinite pieghe. All'interno di questo complesso meccanismo che è il reale, materia e spirito agiscono all'unisono. Dallo studio della tettonica naturale ed umana Gadda punta l'obiettivo sulla dimensione etica di cui l'uomo è responsabile all'interno del sistema naturale: trasformare il dolore in "*pietas* creaturale come forma di contemplazione di questa sofferenza nei recessi del mondo e della vita organica" (64).

Il dolore, momento d'incontro tra conoscenza ed etica, è uno degli argomenti affrontati da Antonello nel secondo capitolo dedicato a Primo Levi il quale cerca di capire la matrice dell'*homo dolens* da un'angolazione cosmologica, biologica ed antropologica. L'immaginario leviano mette in primo piano la figura del centauro, "immagine di una comprensione *etologica* dell'uomo" (84), e un bestiario fitto di animali veri, immaginati, ibridi che marcano nettamente il labile confine tra ferino e umano. Questo studio esclude ogni collegamento alla psicologia o psicoanalisi riconducendo la bestialità dell'uomo ad una matrice etologica strettamente connessa alla catena darwiniana dell'evoluzione animale. Come in Gadda anche per Levi il processo gnoseologico parte dal laboratorio, da una pratica fattuale che mette in primo piano l'*homo faber* e che si concentra tutta sul processo della conoscenza pratica e della costruzione del sé. Da questa prospettiva il percorso letterario di Levi diventa un *Bildungsroman*, un percorso "di apprendistato, di costruzione del sé psicologico, epistemico, morale e artistico" (115).

Il terzo capitolo è dedicato a Leonardo Sinisgalli, un altro intellettuale che si inserisce nella schiera dei centauri: "[...] mi pareva di avere due teste, due cervelli, [...], da una parte la poesia come il regime delle radici, [...]; dall'altra le severe matematiche, che corrispondono all'irruzione in un mondo del capire e dell'operare" (125). Antonello ripercorre l'esperienza scientifico-letteraria di Sinisgalli il quale non riesce a concepire la poesia fuori dalla matematica e dalla civiltà delle macchine. Nella concezione leonardesca del fare e del pensare di Sinisgalli, nella sua civiltà delle macchine, Orfeo e Prometeo convivono alla luce di una prospettiva antropologica che riporta la macchina all'interno della "sintassi delle emozioni poetiche" (159), in uno spazio, anche ludico, in cui il mescolarsi di grammatiche e procedure dà sempre vita ad una trasformazione, a qualcosa di nuovo e di diverso.

Il quarto ed ultimo capitolo Antonello lo dedica alla questione scienza/letteratura in Italo Calvino. Questa sezione del libro presenta, in maniera molto esaustiva, la visione naturalistica che Calvino ha del mondo e di tutte le antinomie dominanti che lo

compongono: natura/cultura, mito/numero, ordine/caos, mente/corpo. Da *Il sentiero* a *Palomar*, dalla *Trilogia* alle *Città invisibili* e alle *Cosmicomiche*, la natura — non certo quella idilliaca, idealizzata o perduta di natura rousseauiana — è il filo conduttore che lega, spiega e giustifica la bio-sofia calviniana che concepisce la secolare convivenza e reciprocità di natura/cultura, natura/casa, natura/linguaggio, natura/storia. Il cosmo calviniano continua ad orbitare in una galassia dove tutto è in continua metamorfosi, anche la letteratura, il cui farsi è rappresentato da un "sistema di significati in costante evoluzione, un organismo la cui forma viene incessantemente distrutta e ricostruita, smontata e ristrutturata" (189). Il fragilissimo equilibrio tra l'io e l'alterità diventa un'arte, un esperimento, un gioco in cui Antonello, a differenza del signor Palomar, propone una visione della mente che non sia solipsistica ma "relazionale", "corale" perché "una mente che si autocontempli è condannata al silenzio, [...] condannata a contemplare immobile 'la propria assenza'" (218).

Anna Cellinese, *Stanford University*

Claudia Baldoli. *Exporting Fascism. Italian Fascists and Britain's Italians in the 1930s.* Oxford: Berg, 2003. Pp. 217.

Claudia Baldoli's diligent study presents an excellent overview of the reaction to Fascism by Italian nationals and immigrants of Italian background living in Britain in the 1930s. The volume contains six densely written chapters, annotated in admirable detail. The bibliography offers a rich selection of suggestions for further consideration.

Baldoli begins with an obvious but often overlooked fact: in London there existed an Italian Embassy, and the appointed ambassador was charged with representing Italian interests in Britain. These interests included Fascism. Ambassador Dino Grandi's role was clearly delineated: "The analysis of Grandi's work [in the years 1932-39] in high diplomacy is thus integrated with the history of Italy's attempts to transform its emigrants in Britain into enthusiastic Fascists, and the contacts between Fascist Italy and British sympathisers, notably the British Union of Fascists and the Conservative Italophiles"(1). This was not an insignificant undertaking, involving, as it did, in 1931, almost 30,000 Italians, about two-thirds of whom had been born in Britain. Because they differed in community size, origin in Italy, economic and social status, approaches to the fascistization had to be somewhat different; however, the spirit of Fascist ideology was to be promoted primarily through cultural activities, affecting work, recreation and schooling. "The activities of the Italian Fasci Abroad had two principal aims: to 'remake' the Italians abroad and to expand Fascism in other countries" (2).

The opening chapter, "The 'Education of the Italians' in Britain, 1932-34," describes how the initial seeds to create new Italies and new Italians had taken root years before. Cultural groups like the Dante Alighieri Society became instrumental in realizing an Italian presence in diverse geopolitical realities, although unlike the Fasci, they were not part of Italian foreign policy. As Fascism became policy, it took advantage of discontent among British Italians regarding their status; in London, for example, the Fascio expended great effort to represent contemporary Italy as a classless nation, an attractive enterprise to most of the British Italians who, as Baldoli writes, suffered the stereotype of the Italian immigrant peasant, peddler or organ grinder. Although Baldoli makes no mention of it in her study, Margaret Macmillan's substantial work *Paris 1919: Six Months that Changed the World* (London: J. Murray, 2001) complements and expands

Baldoli's observations precisely regarding the matter of underclass status. The Paris Peace Conference treated the Italian delegates, and in particular Prime Minister Orlando and Foreign Minister Sonnino, with utter disdain. The slight was felt in the Italian diaspora in Britain for years following.

Chapter 2 examines Fascism from the perspective of Sir Oswald Mosley's British Union of Fascists (BUF). Confident that the future greatness of Britain would come about only within a Fascist Europe, the BUF promoted cultural and travel exchanges with Italy. Several British leaders, including Labour MP John Beckett and even Lloyd George, found themselves categorized as "Fascists at heart." Mosley himself was often called the British "duce." But an international Fascist movement eluded him, despite BUF claims to the same Roman origins as Italy's Fascist movement. The rise of the Nazis had raised the political stakes, preventing further Italian-British cooperation. As Baldoli elaborates in the following chapter, "Toward a Corporativist Community: the *Fasci italiani all'estero* in Britain, 1935-37," the new agenda of Fascism included preparing for war against Britain, now considered the true enemy (67). Ambassador Grandi fomented anti-British feeling with his aggressive focus on the events of the war in Ethiopia, which became for him a war to be won against the British in order to destroy the myth of the inferior Italian. With the Italian victory in Ethiopia, Grandi could point to Germany and Italy as examples of imperial success, discounting Britain completely. Strangely enough, writing later in his memoirs, he criticizes Mussolini precisely for such a stance. How ironic then that the Ambassador himself had to admit he could not avoid working with the British establishment, at the risk of alienating himself from the BUF. Considering this conundrum, Baldoli wonders in Chapter 4 ("A 'Wonderful Colonisation': Italian Fascism and the British Italophiles during the Ethiopian War") whether the German threat and the continued Italian antagonism toward Britain might have compromised Grandi's hopes for improved political relations between the Italians and the British. Pro-Fascist Italophiles, mostly journalists and intellectuals, appeared to serve Grandi's cause, although there remained the rift between their pro-Italian but decidedly anti-German stance, even as Italy moved into closer alliance with Hitler. Eventually, Grandi's work in London was hindered by more strident anti-British propaganda from Italy herself. Grandi added to this confusion by his reports to Mussolini that Britain was not ready to enter into combat against Italy. Once Italy had declared war on Britain, Fascist activities in London stopped. But until then, all cultural activities continued despite the curt dismissal, in 1937, of Piero Parini who had organized the Fasci Abroad over the previous ten years.

Chapter 5 of this volume is dedicated to the post-Parini era. Micromanagement of the Fasci Abroad from Rome intensified, although Mussolini had not taken into account the divided loyalties of Italian nationals who were now also British citizens. That the Fascist paper, *L'Italia nostra*, continued to discount the inevitable alliance between Italy and Germany and attenuate Italy's aggressive political stance confirms the break that British Italians experienced towards their fatherland. According to Baldoli in her last chapter, Grandi himself expressed a similar diffidence and welcomed John Edward Bernard Mottistone's compliment for his (Grandi's) "ceaseless efforts in the cause of Italian English friendship" (171). Baldoli concludes that Grandi continued to see himself as the 11th-hour mitigator between Italy and Europe. Then suddenly Mussolini ordered him home and Grandi's mission ended.

Claudia Baldoli deserves high praise for the carefully detailed research presented in *Exporting Fascism*. Her insightful reading and analysis of so many diverse primary

materials is commendable. Her work will remain a fundamental volume for consultation, not only by academics interested in the history of the promulgation of Italian Fascism in Britain, but also by scholars of English and Italian literature of the period, and by those whose focus is Italian immigration studies.

Anne Urbancic, *University of Toronto*

Rita C. Cavigioli. *Women of a Certain Age: Contemporary Italian Fictions of Female Aging.* Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2005. Pp. 270.

Women of a Certain Age: Contemporary Italian Fictions of Female Aging examines the lives of aging Italian women and the literary representation of their experience. In the introduction, Cavigioli explains the structure of the book, which is divided into two parts, Contexts and Texts, and gives brief chapter summaries. She also provides an outline of American research on gender and aging, defines age studies, and discusses its relationship to literature.

Chapter one describes the tools used in studying "the life course" (35), and the differences in methodology between social and cultural historians. The author provides a brief history of the Italian household, widowhood, and marriage, from antiquity through the twentieth century. Chapter two examines data on how elderly Italians live today. Cavigioli focuses on the issue of pension reform and the disparity between how senior citizens are viewed and what they contribute to society.

In chapter three, the author analyzes the representation of older women in advertising, film, magazines, newspaper articles, and student essays and artwork. Her analysis of cinema looks at the quality of portrayals of aging women. Although women's magazines depict aging women flatteringly, other media portray them in an essentialist manner. Cavigioli dismisses the notion that women handle old age better than men since it masks the actual plight of elderly women. She also addresses the tension between Italian feminism and the female experience of aging. Next, the author gives demographic statistics on older Italian women, noting their life expectancy, rates of marriage, remarriage, widowhood, living situations, and how they spend their free time. She astutely points out that researchers should consider the high percentage of (aging) female readers "when investigating the rising interest in old-age scenarios in contemporary women's fiction" (80). The data on how older women view their life reveals that many are isolated, depressed, and generally unfulfilled.

Cavigioli begins her literary analysis in chapter four, focusing on three novels: Tamaro's *Vai dove ti porta il cuore* (1994), Mazzantini's *Il catino di zinco* (1994), and Bossi Fedrigotti's *Di buona famiglia* (1991). All three novels are fictional autobiographies of women in their seventies and eighties who are in the process of reviewing their lives. Her reading of the first two novels centers on the relationship between grandmother and granddaughter, and on their attempts to purify the tainted family tree. *Vai dove ti porta il cuore* constitutes Olga's confession of the lie that poisoned three generations of women; while she succeeds in purging herself, she does not achieve reconciliation with her granddaughter. *Il catino di zinco* portrays a successful redemption of the grandmother figure: although Antenora's granddaughter attempts to punish her for her manipulative ways, she ultimately feels compassion for the paralyzed woman, and moves past her family's pain. *Di buona famiglia* concentrates, instead, on the relationship between two sisters. Virginia and Clara, both in their eighties, give

different accounts of their lives in "confessional monologues" (112). Here, too, Cavigioli investigates the reconciliation between past and present through family relationships. Yet the sisters persist in blaming one another for their unhappiness in life, making a mutual understanding impossible.

The two novels discussed in chapter five, Gianini Belotti's *Apri le porte all'alba* (1999) and D'Eramo's *Ultima luna* (1993), treat more exclusively the issues related to old age, in particular, the living situations of the elderly. Cavigioli looks also at the children of the elderly characters, who are beginning to face the reality of aging themselves. After a life of hardship, Alfonsina, the eighty-eight-year-old protagonist of *Ultima luna*, enjoys a comfortable old age in a luxury retirement home, where she prepares mindfully for her death. Her final wish, to bring together her caretaker, the fifty-year-old Silvana, and her son, Bruno, sixty-years old, is fulfilled. The author views the story of Bruno and Silvana as a mature love story in which the lovers prepare for old age together, in part, by discussing society's treatment of the elderly. In *Apri le porte all'alba*, the central plot revolves around Doris, the sixty-four-year-old divorced protagonist, whose elderly father lives nearby. Cavigioli reads Doris's growing awareness of old age as an "awakening," a period of growth after the death of her marriage. The protagonist's relationship with a younger man bolsters her self-esteem, but it is her friendship with women of the same age that sustains her. In the end, Doris's opening toward younger women and immigrants gives her a new perspective on her bond with her father and growing old.

Chapter six concentrates on a single novel, Passerini's *La fontana della giovinezza* (1999), an intricate work whose fifty-something protagonist symbolizes the 1968 generation. Here, Cavigioli considers a topic to which she has already alluded: the aging of a generation preoccupied with youth. The unnamed protagonist is forced to come to terms with aging suddenly when her husband abandons her in favor of a younger woman. Her nearly allegorical journey toward an understanding of aging includes traveling to the places of her youth, reading, and speaking with students. Ultimately, as a member of the 1968 generation, she must adopt a "secular approach to death" (178). The challenge for the protagonist is regaining an appreciation of life as she moves forward in time, and recognizing her experience as individual, rather than collective. She does not acquire "wisdom" on her journey, but develops a more complex consciousness with regard to decline and death.

Cavigioli uses her conclusion to single out a new and worthy line of research, which she touches on briefly in her book: late-life female creativity. To this end, she proposes a study of women writers who have enjoyed long careers.

Women of a Certain Age is a well researched and timely book that constitutes an important contribution to the fields of age studies, Italian cultural studies, and gender studies. Although the author describes the book's structure as "an ideal progression from contexts to texts" (16), the two parts remain largely separate. Cavigioli nevertheless succeeds in creating a multidisciplinary and original work that signals a new direction in Italian Studies.

Susan Amatangelo, *Holy Cross College*

Romano Luperini. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005. Pp 129.

In the eleven essays that comprise this book, one of Italy's pre-eminent neo-Marxist critics, Romano Luperini, announces the demise of postmodernism under the irrepressible forces of historical paradoxes and contradictions. Such a demise, however, brings with it the return of neo- or late-modernist cultural practices and therefore re-opens the path of critical and literary engagement.

In the first chapter, "La fine del postmoderno. Appunti per una introduzione," Luperini debuts by taking a polemical stance against Italian theoreticians of the postmodern — namely, Gianni Vattimo in philosophy and Remo Ceserani in literary criticism — who have located in postmodernity the advent of a new epoch that would be markedly distinct from the modernist era that preceded it. By contrast, Luperini contends that what we generally attribute to postmodernity (i.e., fetishism, consumption, acceleration of time, transformation of space, aestheticization of life, self-reflexivity, and so on) are ultimately phenomena that are already components of modernity. And precisely because postmodernity is not a new epoch, one can detect a return of the modernist attention to historical contingencies and contradictions or, as Luperini calls it, to a "pensiero contrastivo" (13).

In the second chapter, "Da un muro all'altro," Luperini dwells on the fall of the Berlin wall as a moment when both politicians and intellectuals fell prey to the illusion that Western democratic values had finally triumphed. In reality, Luperini argues, the dismantling of the wall coincided with unbridled economic liberalism and a temporary subversion of those practices that sought to provide a causal explanation for historical events and human behaviors, namely, Marxism, structuralism, and psychoanalysis. Yet, the violent forces of historical contradictions lurked in the background, eventually paving the way for a new intellectual function.

It is to this intellectual function that Luperini turns in his third and fourth chapters, "Precettistica minima per convivere con 'la crisi della critica' e provare a uscirne" and "Lettera a Ceserani. Crisi della critica e formazione di una generazione." In the first of these two chapters Luperini situates the crisis of criticism in the excessively specialized critical work of academic publishing as well as in writings that, while claiming to reach a wider public, do not rise above journalistic entertainment. Luperini faults both for their lack of participation in a social production of meaning and outlines some possible steps to recover a responsible intellectual function. "Lettera a Ceserani" revisits a vast critical panorama spanning from the early 1970s to the present. Luperini engages Ceserani in a dialogue over the crisis of criticism but, unlike Ceserani who, in his *Guida allo studio della letteratura* (1991), proposed a methodological eclecticism to overcome the present problems in criticism (i.e., the post-humanist turn, the wane of the prestige of literature, the subordination of literary values to the needs of the market-place, the confinement of criticism within the academic enclaves, and so on), Luperini firmly advocates the necessity of creating new foundations.

The fifth chapter, "Critica tematica e insegnamento della letteratura," proposes to revisit thematic approaches to literature. If properly historicized, themes have the potential to establish a bridge between readers' life experiences and a vast array of literary works from past to present times. Chapter six, "Identità, universalità e utopia umanistica," builds a strong argument for the epistemological advantage of literature in familiarizing readers with historical, cultural, religious, and racial otherness. At a time when intercultural dialogue is greatly needed, the literature class, Luperini suggests, can

be transformed into a hermeneutic community and possibly lead to a civilization based on dialogue, rather than confrontation, shifting discourse to what unites rather than divides us.

Chapters seven and eight address specific groups of writers who resisted the advent of postmodernism: Balestrini, Nove, and Ammaniti, discussed in "Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell'ultimo trentennio," and some of the authors of *Gruppo 63*, examined in "Per un bilancio del *Gruppo 63*." Chapters nine and ten focus on Fortini, Calvino, Pasolini, Sciascia, Fo, Sanguineti, and Volponi. In "Fortini fra Calvino e Pasolini: i giovani, la memoria e l'oblio," Luperini revisits the intellectuals' public commentaries on the tragic episode of the murder of the Circeo in 1975. Luperini laments the widespread transformation of Italian society that occurred shortly after and mourns the loss of memory among the young. In his discussion of Volponi, "Volponi ci manca. Una conversazione con Fabio Rocchi e Antonio Tricomi," Luperini writes that Volponi, even if he was not immune to the experimentation of Leonetti and Pagliarani, remained profoundly influenced by Fortini and Pasolini, and shared their vision of social and historical engagement. Luperini also discusses the role of the body and makes a convincing claim that it is a space of resistance, the locus where the forces of biology function as an alternative to the capital of the bourgeois system. While Luperini duly acknowledges that the author who was most attentive to the subversive effects of the body was Pasolini, he finds his legacy reflected in several of Volponi's works.

The final chapter, "Gli scrittori oggi. Un declino anche culturale," appears somewhat out of place. After having affirmed the demise of postmodernism amidst the return of neo- or late-modernist tendencies, Luperini now assesses the loss of the intellectual function over the last thirty years. Looking back to the year 1974, when Fo staged *Mistero buffo*, Sciascia published *Todo modo*, Volponi, *Corporale*, and Morante, *La storia*, he describes the decay of Italian society during the Berlusconi years. While Luperini warns readers that his pages ought not to be read as a *deprecatio temporum*, these concluding comments do cast doubt on the positive affirmations that change is occurring. Notwithstanding the pessimistic tone with which this work concludes, Luperini's *La fine del postmoderno* is indispensable reading to scholars and students of the contemporary period.

Norma Bouchard, *University of Connecticut, Storrs*

Romano Luperini. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005. Pp. 129.

The first two chapters of Romano Luperini's *La fine del postmoderno* may serve as apt examples of the volume's main focus. Luperini provocatively sets forth the key notion that 9/11 brought postmodernism to an end and heralded a new era which is still unnamed. In unequivocal terms, Luperini writes: "Con l'11 settembre si chiude la stagione del postmodernismo. Comincia un periodo nuovo che ancora non ha nome [...]" (20). Luperini goes on to say that the new historical moment ushered in by the tragedy of the Twin Towers is characterized by an ever-increasing awareness of precariousness and a more immediate sense of the apocalyptic.

In theorizing 9/11 as an epochal turning point and postmodernity as a completed historical phase, Luperini trenchantly positions his view within the debate surrounding the various ideologies of modernity and postmodernity. Luperini takes as his focal points of reference two competing interpretative models: on the one hand, Fredric Jameson's

notion that postmodernity does not represent a new era but rather another phase of modernity, a notion with which Luperini is essentially in accord, despite his objections to the entrenchment of the American marxist's discourse in the totalizing distance of academic abstraction; on the other, the view embraced by Gianni Vattimo in the arena of philosophical studies and Remo Ceserani in the literary field, that postmodernity represents an epochal turning point.

For the past fifteen years or so and up through *La fine del postmoderno*, Luperini has unwaveringly argued that both Vattimo and Ceserani fail to understand issues of historical periodization, a failure which, in Vattimo's case, is closely intertwined with the equally thorny question of authority. More specifically, Luperini argues that 9/11 brings into disrepute what he sees as the mystifications of Vattimo's so-called "pensiero debole," or programmatically ahistorical and nonauthoritarian "weak thought." He challenges Vattimo's idealist view of postmodernist society as a "transparent society" capable of bringing an end to history and also of overcoming the conflicts engendered by the "strong thought," or the "pensiero forte," of modernity. In reality, Luperini suggests, rather than opening up a new golden era of universal peace in which contradictions are no longer dominant, the society celebrated by Vattimo represents the supreme expression of our fallen age, whose distinguishing features include self-complacent narcissism and the triumph of globalization.

Luperini's volume has the merit of offering insight into the Italian literary and political scene, and gives its readers the opportunity to ponder complex theoretical issues within a capaciously comparative framework of analysis. Literary critics like Harold Bloom, Stanley Fish, Hans-Georg Gadamer, and Paul de Man, to mention only a few, are referred to throughout the text. The volume's comparatist approach constantly invites us to consider the implications of Luperini's insights in the light of the avalanche of commentaries inspired by 9/11, ranging from the critique of Jean-François Lyotard and Jacques Derrida to the readings of Ben Agger and Slavoj Žižek. In fact, many of the thorny questions which lie at the heart of the ongoing debate on 9/11 are also raised by Luperini. Can postmodernism be theorized as a complete project which was brought to a close on September 11, 2001? To use Agger's words, is the new historical moment inaugurated by 9/11 "a premodern project" which spells decline in the direction of terror and inhumanity? Or conversely, as Luperini reiterates, has September 11 brought about the end of a long phase of stagnation, and the reappearance of contrastive and "strong" perspectives (78-79)? And finally, in what ways can one link the fact that the new historical era is as yet without a name, as Luperini writes, to Derrida's description of 9/11 as "an event beyond essence," that necessarily disturbs both our attempts to name and define it and also our very notion of what it is that makes up an event?

Figures like Agger and Derrida are being mentioned here because their commentaries on 9/11 provide the critical context alongside which Luperini's work takes up its position. They provide interesting avenues for reflection on an intriguing paradox at the heart of Luperini's views: namely, the issue of how an outlook arguing against a non-epochal postmodernity locates within 9/11 a finiteness to the postmodern. But *La fine del postmoderno* is not simply about this finiteness. Although the tragedy of the Twin Towers is a constant point of reference which creates a strong element of continuity throughout the book, not all of the chapters are about 9/11. Chapters III and IV reflect on "la crisi della critica" and the degraded role of the critic, whose function as a social mediator between the text and the public has been reduced to that of an "intellectual-

entertainer" for whom culture represents instant spectacle and information. Chapter V draws attention to the limits of thematic analysis which fails, at times, to take into consideration the formal aspects of a literary text. Chapter VI also focuses on notions of the text, more specifically on the ontology of the other as the basis for the study of a literary text. Chapter VII, which discusses the importance of the canon, concludes the first section of the volume, whose overall treatment of the issues under examination is of a decidedly theoretical bent. The second part of *La fine del postmoderno* (Chapter VIII - Chapter XI) concentrates instead on a number of literary figures of the second half of the twentieth century, most notably Fortini, Calvino, Volponi, Sanguineti, and Pasolini.

One of the major strengths of this lucidly written book derives precisely from the way in which Luperini draws a series of urgent links between the broader socio-ontological and philosophical questions raised by 9/11 on the one hand, and the discussion of the Italian literary and political scene on the other. In the process, Luperini once again reaffirms himself as a formidable debater capable of exposing the critical presuppositions and political implications underlying the systems of thought elaborated in the past thirty years or so, a rigorous reader of literary writings, and a politically committed critic who unflinchingly strives to makes us rethink literary theory and critical analysis in the key of genuine choice and change rather than acceptance and acquiescence.

Gloria Lauri-Lucente, *University of Malta*

Susanna Scarparo. *Elusive Subjects: Biography as Gendered Metafiction*. Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2005. Pp. 189.

In *Elusive Subjects*, Susanna Scarparo brilliantly analyzes the art of writing women's biography in two Italian and two English language texts: Anna Banti's *Artemisia*, Maria Bellonci's *Rinascimento privato*, Susan Daitch's *L.C.*, and Drusilla Modjeska's *Poppy*. The Italian novels are fictional biographies, whereas *L.C.* is a fictional diary. Only *Poppy* resembles a real biography, though somewhat fictional. The complex relationship among (auto)biography, history, and fiction is at the core of Scarparo's innovative project, which consists precisely of "exploring the intersection of history and fiction as it has been manifest in the writing of women's lives" (xiii). As Scarparo explains, in rediscovering women's history, gendered metafiction involves a specific narrative strategy of mixing the biographer's and the subject's voices.

Banti's *Artemisia* (1947) anticipates the 1970s feminist discovery of Artemisia Gentileschi, an Italian painter of the seventeenth century. In Banti's novel Artemisia's story is retrieved by remembering and rewriting the lost manuscript, which symbolizes a lost women's history that needs to be discovered. Scarparo identifies three parallel stories in *Artemisia*: the life of the artist Artemisia Gentileschi, the lost manuscript, and the relationship between the fictional character and the narrator. As Scarparo points out, Artemisia and Banti are both narrators and characters, which blurs the distinction between history and fiction.

Scarparo also compares Banti's *Artemisia* with Germaine Greer's *The Obstacle Race*. Artemisia, an exceptional woman for her time, represents a female hero for both Banti and Greer, as well as for many feminists. However, Banti's view of Artemisia is more complex in the sense that Banti sees her as heroic not only because of her artistic ability and economic independence in a field that traditionally belonged to men.

Ironically, as Scarparo points out, Artemisia's success results in her isolated position among women because of her status as an outsider in both men's *and* women's worlds. Thus, as Scarparo emphasizes, Banti's Artemisia is a rather ambiguous figure.

Women's history started with biographies of famous women, such as Isabella d'Este, Marchesa of Mantua, the exceptional woman in Bellonci's historical novel *Rinascimento privato* (1985). In studying Bellonci's Isabella, Scarparo focuses on four main points. Scarparo argues that Isabella's "role as the 'first lady of Renaissance' silences the painful story of submission she suffered as a woman with no other choice but to turn herself into an ideal of the time," which is why she questions whether Bellonci's Isabella represents an emancipatory model for women (43). Scarparo's intent is to analyze Bellonci's "disruption of the opposition between historical and fictional narrative, and discuss her relationship with Isabella in view of her understanding of 'the truth of the past'" (43).

In *Rinascimento privato*, Bellonci features Isabella d'Este both as an historical figure and a fictional character. Isabella's life story is narrated in the first-person, which is uncommon, rendering Bellonci's historical novel a fictional memoir and a biography. This subjective nature of representation turns the hierarchical relationship between history and fiction into a dialogical one. Bellonci shows *il potere condizionato* of Isabella, who as a woman has limited power, although an aristocrat and therefore exceptional. Scarparo explains that, like Artemisia, Isabella's position is ambiguous, since "she is at once an insider by virtue of her class and an outsider by virtue of her gender" (55). Consequently, Isabella's lack of power leads to her awareness of women's submission in a male-dominated world.

Unlike Artemisia and Isabella, Lucienne Crozier in *L.C.* (1986) by Daitch is an ordinary (fictional) woman, whose life is shaped by historical events. *L.C.* is a postmodern novel that Scarparo finds especially fascinating, because "it presents fiction as history, and is an example of feminist historiographic metafiction" (85). Lucienne's (imaginary) existence is recorded in a partially lost notebook, which is translated from French by an American professor and his assistant. As Scarparo notes, Lucienne's story changes according to the translator / interpreter.

Scarparo claims that Lucienne, who is both a victim of gender and class, represents the invisible women in history "for whom there are no documents to recover or interpret" (90). Lucienne only becomes visible thanks to her translators, like the lost subjects of historians, who act as "the connective tissue" between the past and the present (120). Scarparo sustains that "translation in *L.C.* is a metaphor for writing of history, and specifically for women's history," because the translator is like a historian "who interprets the past according to the present by shaping the events of the past into stories" (110). As a result, Lucienne's voice is hers, but also that of her translators.

In *Poppy*, Modjeska's biography of her mother, Poppy is an ordinary woman like Lucienne, who really existed like Artemisia and Isabella d'Este. Although there are official records of Poppy's existence, Scarparo reminds us that *Poppy* is as much the story of Poppy's life as the life of Modjeska, who assumes the name of Lalage, the main character in her mother's favorite novel. Scarparo defines *Poppy* as unique, since it blurs the distinctions between (hi)story and (auto)biography, precisely because it is "a mixture of fact and fiction, biography and novel" (131).

Scarparo concludes that these four women are more or less fictional, like their biographies, in which "the crossing of boundaries between genres becomes the constitutive part of the narratives" (153-54). Scarparo underlines that this does not, however, make them less significant: "When these voices engage in a dialogue with those of their creators, biography becomes gendered metafiction and the reader discovers that the biographer, like her elusive subject, is made and not found" (162).

For Italianists Scarparo's captivating study on Artemisia and Isabella d'Este is naturally of much interest. It would be exciting to find a Lucienne, who brings to mind Ida in Elsa Morante's *La storia*, and a Poppy in Italian literature as well. Nevertheless, Scarparo's cross-cultural and interdisciplinary approach makes her book fascinating. Also, the theoretical discussion of prominent historians', theorists', and feminists' ideas that accompanies each chapter is both useful for Scarparo's argument and enlightening to the reader. Thanks to Scarparo, we recall these female voices long after we have closed *Elusive Subjects*.

Katja Liimatta-Baroncini, *University of Iowa*

Giuliana Adamo. *Metro e ritmo del primo Palazzeschi*. Roma: Salerno Editrice, 2003. Pp. 214.

Il saggio di Giuliana Adamo esce in un periodo fecondo per gli studi palazzeschiani, a cui hanno dato un importante contributo l'edizione nei Meridiani di *Tutte le poesie* (a cura di Adele Dei, 2002) e di *Tutti i romanzi* (a cura di Gino Tellini, 2004-2005). La presentazione di Cesare Segre loda l'"intelligente attenzione" (9) dell'Adamo. Secondo Segre, il continuo lavorio di Palazzeschi sui suoi testi giovanili fornisce "scarsi materiali per un'eventuale analisi di tipo variantistico" (9). È proprio sulle varianti, tuttavia, che si svolge l'attento e scrupolosissimo studio dell'Adamo, che analizza il percorso di costante revisione cui Palazzeschi sottopone i suoi primi versi (1904-1909) fino all'edizione mondadoriana delle *Opere giovanili* (1958).

Il primo capitolo è dedicato all'analisi di quel processo di antologizzazione cui Palazzeschi lavorò per vari decenni e che culminò nell'ultima antologia autoriale (1958) fissando definitivamente quello che l'Adamo definisce "una sorta di *canzoniere*" (36). L'indagine è condotta su nove stampe: tre raccolte originarie (*I cavalli bianchi*, 1905; *Lanterna*, 1907; *Poemi*, 1909), l'antologia *I poeti futuristi*, uscita nelle Edizioni Futuriste di "Poesia" nel 1912, e 5 antologie curate da Palazzeschi stesso (*L'incendiario 1905-1909*, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1913; *Poesie 1904-1909*, Vallecchi, 1925; *Poesie*, Preda, 1930; *Poesie 1904-1914*, Vallecchi, 1942; *Opere giovanili. Poesie 1904-1914*, Mondadori, 1958). L'Adamo, il cui lavoro esce poco dopo il Meridiano *Tutte le poesie* curato da Adele Dei, fornisce una minuziosa descrizione delle varie edizioni, analogamente alla Dei (e talvolta con sorprendenti coincidenze testuali, cfr. alcuni passi di Adamo 25, praticamente identici in Dei 1003 e 1008). Per ricostruire le varie fasi dell'iter che porta Palazzeschi alla costituzione dell'antologia "ideale" dei suoi *juvenilia*, l'Adamo elabora una tabella sinottica delle poesie antologizzate, dalla quale risulta la posizione delle singole poesie nelle varie edizioni. Grazie a questa tabella si possono facilmente ricostruire esclusioni, inclusioni e spostamenti che porteranno all'antologia finale, composta di 97 componimenti e definita una volta per tutte nell'edizione Preda del 1930. Il "canzoniere" palazzeschiano così fissato dall'autore stesso verrà riprodotto invariato nelle antologie successive.

Sull'analisi delle varianti, soprattutto metriche, si sofferma invece il secondo capitolo. L'intervento di Palazzeschi agisce secondo l'Adamo a tre livelli: morfologico, metrico e strutturale. Sul piano ortografico e lessicale il lavoro correttorio tende all'eliminazione dei regionalismi e alla sostituzione di forme desuete con lessemi della lingua d'uso. Ma il piano su cui si esercita maggiormente il lavoro di rielaborazione palazzeschiano è quello metrico: Adamo lo mostra (correggendo fra l'altro con estrema acribia alcune inesattezze di Mengaldo, cfr. 38s.) con l'ausilio di tabelle metriche, in cui per ogni raccolta e da un'edizione all'altra vengono conteggiati i versi, classificati secondo la lunghezza. Le edizioni prese in considerazione sono la *princeps*, *L'incendiario* 1913, Vallecchi 1925 e Mondadori 1958. Le percentuali di frequenza, che per comodità avrebbero forse potuto essere indicate direttamente nei grafici, vengono discusse nel commento alle rispettive tabelle. Si potrebbe obiettare che alcune variazioni da un'edizione all'altra saranno dovute non tanto ad un diretto intervento dell'autore sulla metrica dei propri versi, quanto piuttosto al generale lavoro di antologizzazione, così che il corpus su cui si svolge il raffronto non risulta mai essere lo stesso (i testi componenti il corpus, che variano da una raccolta all'altra, sono elencati dall'Adamo in nota). Questo spoglio viene comunque a dimostrare a suon di numeri quello che Mengaldo aveva già evidenziato nel suo fondamentale saggio del 1976, "Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi", ovvero il prevalere della scansione trisillabica nelle prime due raccolte e in un terzo di *Poemi*. Le varianti individuate sono di tre tipi: metriche, lessicali in funzione metrica e lessicali pure.

Il ritmo delle prime poesie è oggetto del terzo capitolo. L'Adamo compila dettagliate tabelle ritmiche, che per ogni raccolta (*I cavalli bianchi*, *Lanterna* e *Poemi*) mettono a fuoco le tappe fondamentali dell'edizione *princeps*, *L'incendiario* 1913, Vallecchi 1925 e Mondadori 1958. Da questo raffronto risulta evidente il passaggio dalla dattilicità alla sdattilizzazione che avviene dopo il primo terzo di *Poemi*. Il ritmo regolare e monotono dal tipico andamento dattilico risale agli anni 1905-1909 e raggiungerà il suo acme nel 1907. L'Adamo conferma dunque l'osservazione di Mengaldo secondo cui il ritmo del primo Palazzeschi è basato sulla ripetizione del piede ternario. Palazzeschi lo riprendeva da Pascoli, abusandone e colorandolo di una sfumatura parodica, con intento antiretorico e in opposizione alla metrica tradizionale. Se si tiene conto della struttura regolare di questi versi, si dovrà relativizzare la definizione dell'autore, che parlava dei suoi esperimenti poetici in termini di "verso libero". La vera comparsa del verso libero implica la sdattilizzazione del ritmo e avviene soltanto all'altezza di *Poemi*, nel 1909, e culminerà nell'anisosillabismo dell'*Incendiario* (1910). Essa è preparata tuttavia già nelle raccolte precedenti da alcuni scarti dalla norma trisillabica che l'Adamo analizza in dettaglio. Il primo terzo di *Poemi* sembra fare il verso alla dattilicità delle prime raccolte, mentre nel resto dell'opera Palazzeschi si abbandona al verso libero. Queste scelte stilistiche costituiscono la realizzazione estetica di quella poetica di dissacrazione enunciata programmaticamente in *Chi sono?*. E forse non è un caso che è solo in *Poemi* che fa la sua comparsa l'io poetico, quasi inesistente nelle prime raccolte; ma di tale coincidenza non si fa cenno nel saggio, incentrato esclusivamente sull'assetto metrico delle poesie. L'*Incendiario*, con il suo "delirio metrico-ritmico" (13), costituisce il punto di arrivo di tale percorso. Gli interventi operati da Palazzeschi sull'*Incendiario* non sono di natura metrico-ritmica, ma piuttosto tematico-strutturale, e non sono perciò oggetto di questo studio.

L'Adamo rileva che ancora in Mondadori 1958 prevalgono i versi dall'andamento ritmico dattilico, il che significa che durante tutto il suo percorso di revisione l'autore non modifica mai la dattilicità delle prime raccolte. Nonostante i continui rimaneggiamenti, conclude la studiosa, "Palazzeschi non interviene *mai* sul ritmo delle sue poesie giovanili" (13): egli rispetta il trisillabismo e la dattilicità dei primi versi e la libertà formale delle poesie della maturità, nell'intento di non intaccare la natura originaria delle raccolte, il loro spirito rivoluzionario e, soprattutto, giovanile.

Di grande utilità per lo studioso di Palazzeschi è senza dubbio l'appendice I, che riporta le poesie delle prime tre raccolte come compaiono in Mondadori 1958, corredate di un apparato di varianti che testimoniano del passaggio fra le varie edizioni a stampa. Nell'appendice II vengono riportati dettagli di varianti analizzate nel corso del saggio.

Il saggio di Giuliana Adamo sostanzialmente conferma e approfondisce (e in alcuni piccoli dettagli ritocca leggermente) l'analisi di Mengaldo, venendo così a costituire uno studio di primaria importanza e un validissimo strumento di lavoro per chiunque si occupi della metrica del primo Palazzeschi.

Tatiana Bisanti, *Universität des Saarlandes*

Giorgio Vigolo. *Lirismi. Scritti poetici giovanili 1912-1921*. A cura di Magda Vigilante. Roma: Edizioni della Cometa, 2003. Pp. 176.

La ricostruzione delle prime prove letterarie di un poeta la cui attività è immersa nel *milieu* culturale italiano del primo '900 (sperimentale, con un occhio alle esperienze francesi, ancora "stupito" per l'insorgente e inquietante modernità) è sempre occasione preziosa per la critica, in questo caso legata alle ragioni della filologia.

Il piccolo ma prezioso volume curato da Magda Vigilante pubblica gli scritti giovanili di Giorgio Vigolo (Roma 1894-1983), raccolti in alcuni fascicoli e quaderni conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Si tratta di una piccola ma preziosa occasione editoriale.

La curatrice ed esegeta del poeta, critico musicale (per il "Mondo" di Pannunzio e per il "Corriere della Sera") ed editore del Belli, ha ricostruito minuziosamente le prime prove poetiche di Vigolo ricorrendo a materiali originali. La pubblicazione — morfologicamente minuta ma editorialmente curata — dà conto dell'esistenza di questi materiali autografi, tra cui la corrispondenza con l'editore Scheiwiller riguardo la pubblicazione di un volume di poesie. Nella *Nota ai testi* vengono ricostruite le relazioni tra le varie stesure di poesie e prose liriche che si collocano tra gli anni della Prima Guerra Mondiale e l'avvento del Fascismo.

È l'Italia delle avanguardie storiche, delle grandi, pionieristiche e sperimentali riviste letterarie, e Vigolo è uno dei nomi che troviamo ne "La Voce" (sia quella di Onofri, sia quella "bianca" di De Robertis), pubblicazione su cui esordì; o in "Solaria", su cui pubblicò alcune prose artistiche. Il poeta romano aderì al cosiddetto *frammentismo* che proprio nella "Voce" di Onofri ebbe la sua sede naturale.

Come si legge nell'"Introduzione" della Vigilante, il giovane e colto Vigolo subiva il fascino delle *Illuminations* di Rimbaud e di altre poesia europea. Crediamo non gli fosse indifferente certo Mallarmé (che, d'altra canto si trova anche in Rimbaud). Traduttore di Hölderlin nella maturità (Torino: 1958, ristampa Milano: 1971), il Vigolo e

il suo *frammentismo* non sono estranei, ci pare di poter dire, neppure alle influenze del Novalis degli *Inni alla notte* (*Hymnen an die Nacht*, 1800) o della prosa di *Heinrich von Ofterdingen* (1802); d'altro canto certa poesia tedesca, oltre che francese, influenzò variamente la poesia italiana, da D'Annunzio a Campana. Influssi riscontrabili nell'uso di aggettivi come "azzurro": si ricordi l'azzuro in Mallarmé, o, sul versante della prosa, nell'*Heinrich von Ofterdingen*.

Notiamo, guardando agli sviluppi della carriera poetica, intellettuale e professionale di Vigolo, la interessante intersezione di una tradizione francese (Rimbaud, Mallarmé, ecc.) con una germanica. Da qui, forse, nasce anche certo gusto per presenze e momenti evocativi che, come scrive la Vigilante, "sembrano appartenere non solo al versante 'onirico' dell'ispirazione, ma anche ad una visione sciamanica del [ruolo] del poeta, evocatore dei 'tenebrosi' demoni della notte, i quali sono convocati e soggiogati dalla parola poetica" (11).

I metri usati dal giovane Vigolo sono vari e vanno dagli schemi classici al verso libero. Emergono non marcati sperimentalismi e il dato offerto dalle cosiddette *prose liriche*. La prima sezione del volume si apre proprio con *Poesie e prose ritrovate (1912-1921)*, cui seguono *Fantasia per orchestra e oceano*; *I° Bivacco dei verdi*; *II° Bivacco dei verdi*; *Intermezzo*; *Teatro delle nuvole*; *Sei componimenti*.

Di ogni sezione e di ogni poesia o prosa lirica che la compone sono forniti sia il commento (nell'"Introduzione"), sia la storia e genesi testuali secondo le varianti apportate dal poeta nel corso delle varie stesure. I dati sono ricavati dai manoscritti che Magda Vigilante ha con acrimonia e intelligenza critica investigato e collocato nel contesto della poetica e dell'esperienza artistica del Vigolo.

Il componimento che apre il volume, "Estraneo mi sono e più non vedo", del 1912 ha una singolare sensibilità contemporanea mediata sia attraverso le filiere culturali cui abbiamo accennato sopra. Lo stile piano, "classico" nell'adozione di un endecasillabo rimato ma "nascosto" in una struttura libera, offrono un raro esempio di nitore formale e comunicativo.

Le prime poesie degli anni 1912-13 seguono in alcuni casi "i metri tradizionali nel rispetto quindi della struttura poetica propriamente detta" (11). Da notare fin da questa primissima prova giovanile (e come tale riconosciuta dal poeta) l'indicazione sul margine destro del ms. la nota a penna blu, "VII Sinfonia di Beethoven. I tempo". Un precoce segnale della passione musicale che porterà Vigolo ad essere un raffinato ed esperto critico musicale di molte stagioni liriche e sinfoniche.

Dipanandosi attraverso i frammenti di questo primo discorso poetico vigoliano, il volume ci conduce nelle visioni-frammento dell'amatissima Roma, altro seme che porterà Vigolo a curare la principale edizione dei *Sonetti* del Belli; o attraverso prose liriche come la bellissima *Amore per la sorgente* che per la suggestione, per il vocabolario appena increspato nel suo nitore neoarcadico da rari inserti preziosi ed evocativi di quel crocevia culturale franco-tedesco sopra evocato, si pone come uno dei vertici, a nostro avviso, delle liriche e delle prose proposte in questo volume.

L'interesse che la figura del Vigolo porta intrinsecamente in sé, insieme alla cura con cui questi materiali sono stati portati alla luce, rendono questa edizione editoriale uno strumento utile oltre che piacevole. Accompagnato da un'agile ma precisa introduzione storica e metodologica, oltre che di puntuali e non affaticanti apparati, il volume si avvale di un gradito stile elegante e piano che riesce a conciliare rigore filologico e critico con una brillante *légèreté* nel ritrarre questo personaggio minore, ma non per questo meno

rilevante, nel paesaggio delle declinanti stagioni della letteratura italiana tra Prima e Seconda Guerra Mondiale.

Gianni Cicali, *University of Toronto*

Alessandra Paganardi. *Lo sguardo dello stupore. Lettura di cinque poeti contemporanei: Anedda, Emmolo, Olivetti, Raimondi, Rondoni.* Milano: Edizioni Viennepierre, 2005. Pp. 192.

Alessandra Paganardi, docente di filosofia ed autrice di vari libri di poesia, ci propone in questo volume uno studio accurato di cinque poeti viventi e nel pieno della loro attività. Non si tratta, da parte dell'autrice, di voler creare una scuola intorno a questi autori o di volerli già canonizzare, ma di fare il punto sulla validità presente della loro poesia attraverso una precisa e sentita lettura delle opere che finora hanno prodotto. Diversi tra di loro, questi poeti sono accomunati da uno sguardo particolare nel confronti della realtà, nel quale la poesia coglie i dettagli della vita, organizzandoli come se gli occhi stupiti del poeta li cogliessero per la prima volta. Lo stesso intento di costituire la prospettiva critica come uno sguardo d'insieme, al quale è invitato a partecipare anche il lettore, si coglie nella composizione del volume, che è uno studio articolato in cinque capitoli a cui fanno seguito le rispettive scelte antologiche contenenti i testi citati dalla Paganardi.

Il primo capitolo del volume porta come titolo *Il luogo, il tempo e il sacro. Note sulla poesia di Antonella Anedda.* Poetessa romana di origine sarda, Anedda esordisce nel 1992 con *Residenze invernali,* a cui seguono *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte* (2000) e *Il catalogo della gioia* (2003). Di questa autrice, sostiene la Paganardi, colpisce la geografia dei luoghi della scrittura, collocati soprattutto in una spiccata interiorità, dove la sacralità degli oggetti e l'umanità del tutto sono i tratti contenutistici che influiscono maggiormente sul risultato poetico. La poesia dell'Anedda riesce a dare visibilità al tempo, "rende[ndo] il tempo tangibile e lo spazio sacro proprio *in quanto* lo inserisce nella storia" (16). Usando termini che ricordano il filosofo francese Merleau-Ponty e le sue riflessioni sul visibile e l'invisibile, la Paganardi dimostra come la poesia della Anedda renda visibile lo spazio sacro del tempo immergendolo nell'invisibile consacrato dalla parola (18).

Al capitolo sulla Anedda segue *La visione sottovoce. Note sulla poesia di Riccardo Emmolo.* Siciliano di nascita, Emmolo esordisce nel 1999 con *Ombra e destino,* prefato da Giuseppe Conte, a cui segue nel 2002 una seconda edizione con prefazione di Milo De Angelis. Della Sicilia di cui scrive Emmolo, la Paganardi evidenzia il rimando a Sciascia e alla sua idea di Sicilia come metafora del mondo, dove è una "sinergia distruttiva" che attraversa la storia dell'isola (39). Lo stile del poeta è inoltre caratterizzato da un "singolare 'realismo onirico', che evita fin troppo facili fughe nella *rêverie* e scappatoie a buon mercato in direzione di qualunque forma di scrittura automatica" (49). La quotidianità attraversa i testi, permeata da "una capacita visionaria che parte dal dato icastico e lo completa senza violenza, con discrezione" (49), in una "visione riflessa" (51) del mondo.

Il capitolo successivo porta come titolo *Una voce di materia e fuoco. Note sulla poesia di Luigi Olivetti.* Il poeta in questione, nato a Buenos Aires, è il fondatore e presidente dell'*Associazione culturale Archivi del '900.* Poeta e scrittore bilingue, ha pubblicato diverse raccolte di poesie, tra cui *Dove acqua e cielo si confondono* (1995) e *Cupio dissolvi* (2000). Risulta particolarmente spiccata, in questo poeta, l'esperienza

autobiografica, gli anni in cui Olivetti orienta la sua vita sempre più verso i libri e la scrittura, che diventa "involucro sottile e sensibilissimo teso in ogni istante sull'anima" (85). In sintesi, Olivetti è "nomade di nascita perché figlio di due terre, di due madri e di due idiomi". E questo poeta, aggiunge la Paganardi, "è un esploratore autentico: non distratto turista consumatore di esperienze, ma coraggioso regista itinerante della propria ricerca interiore" (88).

A Olivetti segue *Genealogia e destino. Note sulla scrittura di Stefano Raimondi.* Laureato in filosofia, milanese, Raimondi ha pubblicato vari volumi di poesie, tra cui *Invernale* (1999), *Una lettura d'anni* (2001), *La città dell'orto* (2002). Il metodo di scrittura attribuito a Raimondi presuppone un coinvolgimento totale del lettore: "[...]attraverso i continui flash-back sulla propria infanzia di città il poeta ci chiama vicino a sé come fossimo suoi vecchi compagni di scuola" (121). Il tempo continua a vivere nel presente della poesia, "non per ricreare un passato che non c'è più, ma per immetterlo nel flusso del divenire, in una sorta di ermeneutica continua il cui nodo vitale è proprio il verso" (122).

L'ultimo capitolo è *Poesia ed esperienza: il senso di una ricerca. Note sulla poesia di Davide Rondoni.* Rondoni, fondatore del Centro di Poesia Contemporanea dell'Università di Bologna, è autore di ben noti volumi di poesia, tra cui *Il bar del tempo* (1999) e *Avrebbe amato chiunque* (2003). Caratterizza la poesia di Rondoni, secondo la Paganardi, "una ricerca autentica [che] contiene ed affronta consapevolmente il rischio del fallimento. Essa colpisce appunto per la sintesi originale di saggezza e di spirito d'avventura, per la capacità di restare in equilibrio sul viaggio della poesia" (149). Il dialogo tra l'io poetico e quello storico, ovvero tra l'io narrante e lo scrittore che vive, in Rondoni si risolve in un "dialogo vivace" (150) e non in una scissione nevrotica. Il poeta, più che rappresentare la realtà, parla in simbiosi con gli eventi di cui scrive; come sostiene lo stesso Rondoni in un'intervista riportata dalla Paganardi, "la poesia non nasce mai dalla solitudine [...] ma [...] dalla vita vissuta, dalle sue relazioni, non dalla chiusura al mondo" (155).

La Paganardi si è occupata soprattutto del contenuto delle poesie, del loro impatto semantico ed emotivo. Il metodo critico usato dall'autrice consiste nell'immedesimazione con l'autore di cui di volta in volta viene a trattare; allo stesso tempo è onnicomprensivo, nel ricercare un processo linguistico-poetico unitario in cui vengono visti i cinque poeti. E, in conclusione, il libro può servire a chi voglia farsi un'idea delle tendenze stilistiche della poesia contemporanea in Italia, del suo procedere frammentario e disperso tra le varie regioni e sempre più aperto ad influenze non-italiane, come ad esempio nel caso di Olivetti, con l'America del Sud.

Victoria Surliuga, *Texas Tech University*

Giampiero Marano. *La parola infetta*. Varese: Nuova Editrice Magenta, 2003. Pp. 268.

La parola infetta (2003), di Giampiero Marano (Salerno, 1970), rimette in piedi in modo sistematico ed al contempo intuitivo la successione di quelle epoche, voci e tendenze letterarie, succedutesi in Europa, che hanno contrastato lo *status quo* dei poteri istituzionali, ivi inclusi l'accademia e l'industria culturale. Il volume consta di sei capitoli, che rimandano all'idea del mondo e del linguaggio come esperienza

pestilenziale, di contaminazione e ferita, mentre scandaglia tutte le vecchie categorie poetiche del Novecento. Critico e traduttore di classici greci e orientali, già autore de *La democrazia e l'arcaico* (Bologna: Arianna, 1999), Marano qui sottopone a verifica l'ipotesi che la letteratura, soprattutto la poesia lirica, possa avere una relazione di contiguità e complicità con l'esoterismo: "Azzardo la tesi che la poesia non sia altro che un inconsapevole sacrificio offerto a una sorta di *baphomet*, termine la cui etimologia è messa in rapporto dall'interpretazione alchemica con la luna (*mene*) e la madre (*met*), cioè (ancora) con la terra" ("La comunità notturna" 190).

Si tratta di un itinerario critico ed al contempo iniziatico che, muovendo dalla tradizione orale, raggiunge le avanguardie del Novecento e del nuovo Millennio, tracciando un percorso che, a partire dall'incipit, individua inequivocabilmente in Artaud il suo punto di riferimento principale: "Le vicissitudini biografiche di Antonin Artaud rappresentano, sia pure a un grado parossistico e paradossale, un emblema della conflittualità 'frontale' che per tutta l'epoca moderna segna fatalmente il rapporto fra arte e società" (9).

In questo studio multidisciplinare, che coinvolge arte poetica, estetica, filosofia politica, antropologia culturale e sapere teologico, Marano cita, oltre ad Artaud, anche George Bataille, tenendo contemporaneamente dietro a Pier Paolo Pasolini, Guido Guglielmi e Zygmunt Bauman. Quest'ultimo, in *Modernità liquida* (2002), ha descritto l'avvento della "civiltà del biopotere, del pensiero unico, del grado zero della tolleranza" (11), analizzata anche da Marano, il quale vi contrappone un'idea di poeta come capro espiatorio che si mette di fronte alla storia ufficiale dell'Occidente, fatta di abuso e inganno, autoimmolandosi e sprofondando nel ventre infuocato della madre terra per rifiutare "il soccorso interessato della verticalità sublime". Ma leggiamo il giudizio di Marano su Fernando Pessoa:"Al culmine della catabasi, il poeta, diventato l'oggetto della propria visione e del proprio sacrificio, dichiara coerentemente con l'implicazione ultima di questa metamorfosi la preellenica, incontrovertibile estraneità alle gerarchie uraniche e alla Totalità sociale da queste plasmata"("La comunità notturna" 211).

Una delle assi portanti de *La parola infetta* non è solo che la poesia — vecchio rimedio alla corruzione di quel subdolo potere che riesce a far sedere alla sua mensa perfino l'istituzione letteraria — abbia perso il prestigio del suo ruolo, o che abbia determinato con la sua attuale indeterminatezza la "crisi della critica", come aveva già notato Guglielmi, ma che, volgendo lo sguardo al passato, e risalendo "genealogicamente" alle proprie origini, possa riconquistare la forza rivoluzionaria dell'*invisibile*, ovvero la volontà metafisico-profetica di guardare al futuro: "Perché la parola possa infettarsi e infettare a sua volta l'intera città di uomini, è necessario che la vita individuale del poeta converga in quella grande ferita, anteriore a tutto l'esistente e fondamentalmente non rimarginabile, che è l'universo" ("La rivolta invisibile" 149).

Queste ipotesi sono presenti *in nuce* nella prima opera di Marano, *La democrazia e l'arcaico,* in cui l'autore, riprendendo i temi classici del materialismo storico e reinterpretando sinergeticamente le tesi di Foucault, Adorno, Horkeimer o Marcuse, affronta la presenza nella società contemporanea, e nelle fasce deboli dei produttori di letteratura, di una vena rinunciataria, che separa la poesia dalle sfere socio-politiche, sottraendo vigore sovversivo all'arte, quel vigore che, in epoca arcaica, apparteneva alle sfere del simbolico e del sacro, come aveva già intuito Bataille in *La teoria della religione*.

La *parola infetta* è pertanto un discorso tutto interno ad un sistema d'intuizioni e riflessioni, che l'autore ha accumulato lungo un lasso di tempo vasto, a partire dalle prime letture di Hesse, Platone, Nietzsche, Colli, fino allo studio intensivo, negli anni Novanta, dei classici greci e dell'estetica di Platone, argomenti che avvicinano Marano alla poesia italiana, e in particolare alle idee sulla poesia contemporanea, espresse da Milo De Angelis in *Poesia e destino*.

Dalla fine degli anni '90, con l'esplosione della protesta *no-global*, la ricerca di Marano si è arricchita, *lato sensu*, di un tono politico "comunitario", sotto l'influenza del pensiero di Roberto Esposito in *Communitas* (1998), influenza che emerge dall'ipotesi frequentemente avanzata in questo volume di una riformulazione del rapporto tra società e letteratura sulla base di un confronto storico e teoretico anche con i campi della filosofia politica, della filosofia, dell'antropologia e della teologia.

Scaturendo da questa complessa sinergia intertestuale di voci poetiche e prospettive teoriche, *La parola infetta* concede senza dubbio priorità ai suoi principali referenti, Artaud e Bataille, Dante e Leopardi, Baudelaire, Block e Lautrémont, chiamando contemporaneamente in causa la critica contemporanea della modernità, da Julia Kristeva ad Ananda Coomaraswamy e René Guénon. Degli studi di Coomaraswamy e Guénon sul misticismo orientale Marano recupera soprattutto il contributo alla comprensione delle nozioni di "tradizione", "arte" ed "iniziazione"; quindi, con l'aiuto di queste tesi, discute i modi in cui l'arcaico, anche quando venga rimosso, riaffiori con maggiore veemenza nelle realtà globalizzate, nella forma di una sacralità primigenia e violenta che, nel suo farsi pratico, è poesia. È "l'umanità bandita ad alimentare la tradizione" (265), spiega Marano nel suo saggio su Pasolini. Diventa chiarissima, a questo punto, la genealogia del pensiero di Marano, particolarmente nella sua esemplare interpretazione e resa della poetica di Pasolini, autore artaudianamente "assassinato" dal popolo, proprio come è inevitabilmente sacrificato il Re in qualsivoglia rivoluzione giacobina: "L'umanità animale, esiliata e anonima a cui Pasolini sente di essere visceralmente affine è quella che, nel contrapporre la sacralità del mondo agricolo alla civiltà del commercio (in conformità a un arcaismo estraneo al marxismo scientifico), crede che la povertà e la giustizia siano unite da un vincolo fatale, un patto di sangue violato dalla ricchezza, giudicata fonte primaria di corruzione e decadenza." ("Il poeta assassinato" 265)

Marano si sofferma in conclusione sul valore positivo e comunitario della nozione di poesia *regressiva*, come di quella tendenza "mitomoderna" di cui parla anche Capriolo a proposito di Benn quale "unica possibilità di trascendenza nell'età del positivismo e della *Zivilisation*" (165), tendenza che, mentre riabilita il sublime ruolo mitico-simbolico del prodotto artistico, celebrato da Nietzsche, lo pone contemporaneamente su un altro piano, come discorso metastorico.

Erminia Passannanti, *St. Catherine's College, Oxford*

Guido Mazzoni. *Sulla poesia moderna.* Bologna: Il Mulino, 2005.

Sulla poesia moderna ripercorre storiograficamente l'evoluzione della lirica moderna, tracciandone in modo comparativistico e interdisciplinare gli sviluppi da una prospettiva teoricamente forte, che chiama in causa le teorie sull'arte moderna di Benjamin, Fortini e Adorno per l'analisi di autori quali Leopardi, Montale, T. S. Eliot e Brecht.

Da Benjamin, Mazzoni riprende l'idea delle ere geologiche da cui estrarre il senso futuro del prodotto artistico, rivivificando il passato sedimentato; da Jauss, la topografia dei paradigmi che si impongono di epoca in epoca nella definizione dei generi letterari. Le tesi adorniane in *Teoria estetica* e *Note per la letteratura* ripropongono la nozione secondo cui la poesia, fondandosi su "contenuti sedimentati", tradurrebbe questi depositi in prodotti estetici capaci di riassumere in modo più efficace di qualsiasi speculazione politica, filosofica o economica intere epoche e visioni di mondo.

Superando le categorie della critica tradizionale, Mazzoni ascrive il declino del modello epico all'affermarsi negli ultimi due secoli di un tipo inedito di poeta che, dall'età romantica ad oggi, attraverso il Novecento, assimila alla propria persona la poesia stessa, agendo un'omologazione tra il personale e il formale, tra il dentro e il fuori dell'evento poetico. Questa nuova tipologia si sarebbe affermata per due ordini di motivi, l'uno storico-economico, con l'attestarsi nelle società industriali dell'interesse privato su quello collettivo, l'altro per le speculazioni in campo espressivo che il nuovo artista borghese fa delle epoche e delle tradizioni precedenti per legittimare il proprio arbitrio.

Sul piano dei contenuti, tale evoluzione avrebbe implicato fenomeni di appropriazione, negazione e trasgressione dei canoni e, contemporaneamente, di manipolazioni tecnico-formali di tropi, regole metriche e sintattiche. Dalla fine dell'Ottocento ad oggi, si perviene pertanto all'io lirico moderno quale mutazione antropologica, prodotta dall'evolversi della nozione di *communitas* ad opera dell'individualismo borghese, privo, per dichiarata prassi, di rispetto per le vecchie gerarchie di valori. La fenomenologia del testo poetico diventa in breve riconducibile ad una celebrazione *tout court* dell'io lirico. Il volume ravvisa un altro punto nodale di questa mutazione con il declino dell'*epos* e del tragico.

Già autore di *Forma e solitudine*, Mazzoni pone enfasi sulla componente autoreferenziale della poesia moderna, che invece di combattere si sottomette alla dimensione spettacolare-mediatica del mercato culturale ("i poeti possono raccontare i dettagli effimeri delle proprie vite effimere con una libertà confessoria, un *pathos* esistenziale, una serietà narcisistica inediti"). Questo fenomeno è parzialmente estraneo alla poesia rock degli anni Sessanta e Settanta che non manca di assumersi, per ragioni di dissenso, "un mandato sociale plebiscitario". Per Mazzoni questo tipo di responsabilità documentaria e testimoniale-mimetica dovrebbe ancora essere il fine primo della letteratura.

Nell'"Introduzione", Mazzoni ricostruisce la genealogia dei modelli e delle "attese inconsce" su cui si fonda la nostra idea di poesia. Quindi, nel primo capitolo, "La rete dei concetti", citando le classificazioni platonico-aristoteliche dei generi, ripercorre quelle tradizioni di pensiero che attraverso Tasso, Goethe, Hegel, Croce, Auerbach, Genette hanno affrontato l'evolversi delle forme poetiche. In questo tragitto nella storia dei generi, ritroviamo le opposizioni-chiave canoniche, "poesia / prosa", "soggettività / oggettività", "individualismo borghese / coralità socialista", "io / mondo", "tradizione lirica / tradizione critica", fino alla sopravvalutazione odierna di ciò che attiene alla poesia lirica come estrinsecazione dell'io che si autogoverna – tendenza che fornisce a Mazzoni un'altra opposizione: quella tra l'espressione di sé, tendenzialmente autoapologetica e confessionale, altrimenti definibile come soliloquio dell'artista contemporaneo, e l'oratoria che invece enuncia fatti inerenti alla realtà esterna all'io.

Individuando determinate "soglie storiche", nel secondo capitolo, "Un testo esemplare", Mazzoni analizza "L'infinito" come opera che sintetizza il complesso di

espedienti formali tramite cui l'influente personalità lirica di Leopardi avrebbe trasformato il proprio statuto in maniera da stravolgere i futuri sviluppi dell'agire poetico, creando una nuova tipologia antropologica che celebra l'emotività a discapito della *mimesis*. L'altra soglia storica vede nel disincanto della raccolta di T. S. Eliot, *The Waste Land*, uno dei gradi maggiori del nichilismo autoreferenziale.

Nel terzo capitolo, "Una storia delle forme", partendo dalle *Lyrical Ballads* di Wordsworth, Mazzoni offre un ulteriore contributo al volume, distinguendo la poesia classicista moderna da quella espressivista. La seconda, ostentando noncuranza stilistica nei confronti della metrica e della retorica, ne stila un'opposizione teorica volta a perseguire la propria autonomia.

Nel quarto capitolo, "Lo spazio letterario della poesia moderna", Mazzoni spiega come il poeta del Novecento abbia imparato ad occultare, con diversi procedimenti espressivi, quest'operazione autocelebrativa, proprio attraverso il perseguimento dell'oscurità, che, dietro l'esigenza di nuovi stili e discorsi, legittima ingerenze sovvertitrici, le quali prendono di mira non solo il lessico e la metrica tradizionali, ma l'intero senso comunicativo della poesia. Tra queste poetiche novecentiste, il classicismo moderno di Montale, pur rimanendo attento allo stile, e intimamente connesso al tragico premoderno, si distanzia da ogni rielaborazione dell'*epos* popolare quale connotazione negativa della "poetica dell'irrealtà". Altre forme novecentiste, come l'Espressionismo e il Crepuscolarismo, avrebbero invece esasperato il reale, negativizzandolo al fine di criticare il presente, responsabile del disagio del poeta e dell'umanità.

Nelle "Conclusioni", Mazzoni conferisce un senso di positiva aspettativa al suo esaustivo e profondo excursus critico. Sebbene le "periferie" contemporanee della poesia soggettiva si fondino su una monade incomunicativa e antilirica, che poco lascerebbe sperare rispetto al futuro della poesia, questa tendenza "soggettivistica", tuttora padrona della scena letteraria, è in realtà destinata a diventare fenomeno "di gruppo", che troverà forma a venire in una dimensione ulteriore, capace di rapportarsi alle realtà storiche.

Erminia Passannanti, *St Catherine's College, Oxford*

Giuseppe Bellosi and Manuela Ricci, eds. *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini fra poesia e teatro*. Ravenna: Longo Editore, 2003. Pp. 287.

Questo testo curato da Giuseppe Bellosi e Manuela Ricci contiene una serie di interventi critici, diverse presentazioni e quattro interviste al poeta romagnolo Raffaello Baldini. Autore di produzioni poetiche nel dialetto caratteristico della sua città di origine, Santarcangelo di Romagna, il Baldini ha ricevuto parecchi premi letterari, tra cui il Premio Gabicce nel 1979, il premio Carducci nel 1982, il premio Viareggio Poesia nel 1988, il Premio Bagutta nel 1995 e il Premio Dino Campana nel 2004. Questo volume acquista oggi maggiore importanza dopo la scomparsa del poeta nel marzo 2005, all'età di 80 anni.

L'introduzione dei curatori indica brevemente la parabola esistenziale del nostro. Vengono indicati il paese d'origine, il caffè dei genitori dove il poeta si incontrava per conversare con gli amici, la laurea in filosofia a Bologna, la carriera d'insegnante prima e di giornalista dopo, ed infine la produzione poetica. Di questa, oltre alle raccolte principali (*E' solitèri*, *La nàiva*, *Furistìr* e *Ciacri*), si fa particolar nota dei monologhi teatrali (*Zitti tutti!* e *Carta canta*). Pur dando una panoramica generale del Baldini, la

premessa rimane forse troppo breve, e vi si sarebbe preferito un commento più accurato con un contenuto maggiormente analitico piuttosto che descrittivo. Sarebbe stato anche preferibile trovarvi un criterio di scelta dei testi riprodotti. In ogni caso, la ricerca operata è significativa ed accurata, ed è indicatrice di uno studio meditato e di esperienza profonda da parte dei curatori.

Di particolare interesse sono le interviste al Baldini, perché rivelano la personalità del poeta che, pur essendo impegnato in profonde problematiche esistenziali, viene rispecchiato nella sua indole bonaria e sorridente. Nelle interviste Baldini ci spiega perché scrive in dialetto, una scelta che "non è una fuga, è una scorciatoia" (17) e che "risponde a un bisogno d'identità, a un sentimento frustrato di appartenenza" (18). Altrove il poeta mette a punto questo concetto e dice che in effetti non si può parlare di scelta, in quanto lui descrive una realtà che parla in dialetto e non in italiano, e se uno "la racconta in italiano non è più la stessa storia" (19). La sua è una realtà provinciale che non deve rimanere isolata, ma che deve essere capace di integrarsi con la realtà europea (22). Insomma il Baldini si presenta subito come un uomo attaccato alle sue origini, ma anche come il cittadino di una attualità molto più ampia e moderna: il dialetto per lui non limita ma, al contrario, arricchisce.

Alcuni interventi critici riportati nel volume sono degni di nota. Oltre a quelli fondamentali di Dante Isella, è da citare quello di Franco Lodi, "Diario di poesia: Raffaello Baldini." L'autore nota soprattutto i "monologhi intesi a cogliere con ironia le situazioni, i caratteri, i pensieri più reconditi. Ci sentivo un gran bisogno di ordine e di sistemazione, l'affiorare di una coscienza" (40). Poi vi scopre la paura, l'amarezza, le angosce del mondo odierno, il tutto in una lingua musicale in cui le emozioni vengono espresse nei ritmi e nelle risonanze del romagnolo. E la poesia del Baldini prende così una dimensione ed uno spessore molto più profondo, varcando i confini del linguaggio santarcangiolese.

Flavio Niccolini mette in rilievo il carattere di oralità del dialetto romagnolo, e Franco Brevini la figura del "matto", presenza d'altronde costante in tanta letteratura italiana. Nel suo articolo, "Il caso Raffaello Baldini. La figura del matto nella poesia romagnola del secondo Novecento", Brevini amplifica il concetto di questa caratterizzazione caricaturale e lo porta al livello di malattia moderna, con Baldini che "racconta delle vite comuni, entro cui improvvisa si spalanca la nevrosi" (108). L'autore nota che la sintomatologia del matto altro non è che quella del "male di vivere" che si insinua nel "quotidiano più normale e tranquillo" (108), anche in quello della provincia romagnola. Ida Zicari invece ne "La poesia di Raffaello Baldini" analizza efficacemente l'uso realistico del dialetto da parte del poeta, in un linguaggio in cui "abbondano frasi nominali, locuzioni avverbiali e motti gnomici, ridondanze grammaticali, anacoluti, pleonasmi, ellissi, dialogismi" (113) i quali riescono a riprodurre non solo la parlata, ma anche la gestualità dei personaggi. Dopo il lungo articolo di Pietro Benzoni, bisogna ricordare "I 'matti' nella poesia di Raffaello Baldini" di Sauro Damiani. Qui l'autore riprende il discorso sul dialetto che descrive come "quella zona, indiscernibile razionalmente, in cui si incontrano e si scambiano le parti spirito e materia: una zona prelogica, ma non irrazionale" (176). È un linguaggio ispido e franto nelle sue terminazioni consonantiche, e che si esprime in monologhi dove c'è "un 'io' che si dibatte invano sotto il pungolo di una coscienza giudicante" (176): quel che si giudica è la vita, la sua angoscia, le sue paure, i suoi silenzi, la sua solitudine. Ma, come dice Donatella Bisutti nel suo intervento, "Gli interrogativi lanciati dai personaggi di Baldini

non si attendono risposta, vogliono, come a teatro, soltanto un *ascolto* [...]" (221). Forse ciò di cui abbiamo bisogno per le nostre angosce è solamente un orecchio amico che rompa la solitudine del dolore.

Degno di nota è anche l'intervento di Pietro Civitareale, "La tragedia irrisa di Raffaello Baldini". In esso si fa un parallelo tra il nostro e Pirandello, nella dicotomia tra l'essere e quello che si appare agli altri, perché "i personaggi baldiniani sono uomini prigionieri delle proprie parole, come quelli di Pirandello lo sono dei propri atti [...]" (275). Sono personaggi che diventano non uno ma tanti; essi scoprono l'assurdità della loro vita e sono malati di nevrosi esistenziale.

Mentre la prima parte del volume contiene articoli critici più lunghi e complessi, generalmente nella seconda parte si susseguono diversi interventi brevi, che forse sarebbe stato opportuno smistare per evitare le evidenti ripetizioni. In ogni caso, pur presentando delle discontinuità, questo volume contiene dei pezzi molto validi, presenta una diligente cura editoriale, e fornisce un'ottima panoramica critica dell'iter poetico di Raffaello Baldini.

Cinzia Donatelli Noble, *Brigham Young University*

Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti, and Franco Zabagli, eds. *Eugenio Montale. Lettere a Clizia.* Introd. Rosanna Bettarini. Milano: Mondadori, 2006. Pp. 376.

When I wrote a book on Montale's poetry in the early 1980s, I corresponded briefly with Irma Brandeis, who had by then been identified as the real-life model for the poet's version of Beatrice or Laura: Clizia, Montale's poetic beloved, a figure who appears in poems contained in the volume *La bufera e altro*, but who is adumbrated in the sunflower of *Ossi di seppia* years before. Clizia is a mythological nymph who is enamored of Apollo, the Sun God; she is transformed into a sunflower and her face thus eternally follows the bright rays of her beloved. Irma Brandeis told me of letters to her from Montale in her possession, which she intended to leave in reliable hands with the stipulation that they could be published only many years after her own demise as well as after the deaths of any other individuals named in them. She commented that there would be "many surprises" in these letters.

After a wait of a quarter of a century, those letters are now in print, in this beautifully edited and commented volume. There are indeed "surprises," although not of the kind that will cause us to revise our fundamental readings of Montale's poetry. Rather, we come to understand many facets of Montale the man, as well as important aspects of his life as a poet, and we gain an intimate sense of cultural life in Florence in the late 1930s. Through the genuinely heart-rending trajectory of his and Irma's ill-fated love affair, we grasp as well (insofar as this is possible) the lineaments of the human soul in thrall to one of life's most powerful experiences: passionate love. This love informed Montale's poetry, and led him to create one of modern Italian literature's most unforgettable female presences/absences, on a par in nuanced stylistic complexity with the creations of Dante and Petrarch.

The letters are presented with meticulous philological precision, copious notes, and a remarkably informative and sensitive introduction by Bettarini. There are photographs of the lovers and of friends at the Giubbe Rosse and elsewhere in Florence, dating from the era of Irma's and Eusebio's affair, and two letters by Irma Brandeis, one from 1935 and addressed to Montale, and another from 1979 intended for the future readers of the

poet's letters to her. Although the broad lines of the story have been known for decades now, Bettarini's detailed presentation as well as the letters themselves open a window onto a universe of emotion, suffering, striving, and eventual renunciation that, for this reader, was both as engaging as a mystery novel and as wrenching as any tale of ill-fated love can be.

Seven years before her death in 1990, Brandeis gave the letters to the Alessandro Bonsanti Archive at the Gabinetto Vieusseux in Florence, with the stipulation that they could not be read for twenty years. In her letter of 1979 to the future reader, Brandeis states that she has in her possession every note and letter that the poet ever wrote to her. At times, she writes, she thought of destroying them all, but, having decided to pass them on to posterity, "trying to imagine another pair of eyes reading them, it seems to me that I must in decency destroy some — perhaps a great many. The story is, after all, brief; and what we have both withheld of it has lost its importance except to me" (280). She then pens a short, paragraph-long description of this "brief story" (which unfolded between 1933 and 1938) as succinct as it is infinitely sad, and she ends with these powerfully simple words: "When I came home at the end of that summer [1938], I knew that we would not see one another again as well as I knew that there would be war" (280). The gathering clouds of a war that would wrench so many lives into chaos, pain, and loss, are the dark sky upon which this more personal war is painted: a war against distance, circumstance, duty, and what Brandeis calls the "implacable" nature of Montale's companion, Drusilla Tanzi, alias 'Mosca," who went so far as to threaten suicide if Montale were to leave her in order to be with his beloved Irma.

The letters are not without touches of humor, joy, and even the silliness of everyday exchanges about not terribly important things. And one of the greatest surprises for me was to see how much Montale could and did write in fluent English, a language that he always read, of course, but which he had lost as a tool for oral expression when I met him toward the end of this life. Many of the letters are a mix of Italian and English, a hybrid speech that suits the identities and interests of the couple: the American Dante scholar Irma and the Anglophile Italian poet Eugenio. There are also many mentions of his work as a poet and of the poetry itself, which are illuminating in the ways in which they show the material conditions and circumstances that surround what is often seen as an "ethereal" art. Missing, of course, are the letters that Irma wrote and sent to him over those fraught years, and we miss hearing the dialogue between them, although Montale's many allusions to what she writes help to give us a sense of the tenor and content of at least some of her epistles.

This is a precious gift that "Clizia" has left to posterity. The reader must decide if reading such personal, intimate words is a kind of prying that should cause some compunction, even to scholars of Montale's poetry who want to know as much as they can about his life and his art. My own uneasy reaction to the act of reading these letters is allayed somewhat by the knowledge that Irma Brandeis wanted them to be read. What Montale might have wanted we will never know. But surely he would have been pleased by the editors' scrupulous treatment of these documents, and grateful for Bettarini's nuanced and respectful introduction.

Rebecca West, *The University of Chicago*

Roberto Salsano. *Pirandello. Scrittura e alterità*. Firenze: Cesati, 2005. Pp. 207.

Roberto Salsano ha raccolto in questo volume una serie di interventi pirandelliani, molti dei quali già editi in precedenza (su riviste, in atti di congresso o in volumi propri), riunendoli attorno al tema dell'alterità, inteso in senso lato come superamento dall'interno della prassi scrittoria — veristica, psicologica o decadente — dominante sul finire dell'Ottocento.

Le quattro parti in cui si suddivide il volume affrontano l'opera di Pirandello da angolazioni diverse. La prima studia la didascalia drammaturgica tra scrittura letteraria e scrittura scenica (questo il titolo), ravvisando nelle didascalie teatrali un luogo privilegiato sia per risalire al fulcro della poetica pirandelliana sia per cogliere l'essenza più significativa di un dramma (14). La seconda parte, intitolata "Oltre il verismo", mette in luce come la narrativa pirandelliana, pur partendo da presupposti mimetici propri della tradizione verista, pervenga ad esiti umoristici, grotteschi e ad aperture surreali per esprimere il radicale scetticismo gnoseologico che avvicina lo scrittore siciliano alle avanguardie moderne. Meno compatta risulta la terza parte, intitolata "Esistenza, biografia, 'oltre'", composta da due scritti: il primo esamina le convergenze e le divergenze poetiche e filosofiche che caratterizzano i giudizi sul teatro pirandelliano espressi da Gabriel Marcel, il padre dell'esistenzialismo cattolico; il secondo illustra le ripercussioni che l'insegnamento di stilistica, impartito da Pirandello per quasi trent'anni, ha avuto a livello umano, intellettuale e sociale. Gli interventi della quarta parte, posti sotto la dicitura "Altri, alterità, altrove", pongono Pirandello a confronto con una serie di autori di secondo piano, quali Cantoni, Bracco e Rosso di San Secondo, mettendo in luce come l'umorismo rappresenti una comune risposta letteraria alla crisi del positivismo e del realismo. L'opera pirandelliana si distingue però per la radicalità della *Weltanschauung* e per i mezzi estetici che spingono l'oggettività propria del verismo fino alle punte estreme dell'espressionismo e corrodono la stessa certezza del reale, negando lo sfogo liberatorio del riso carnevalesco.

L'apporto critico più consistente del volume è costituito dall'articolata disamina delle didascalie teatrali offerta nella prima parte. L'uso pirandelliano della didascalia supera in vari modi la mera funzione descrittiva e mimetica della prassi drammaturgica naturalistica. Salsano legge le didascalie recitate dalla compagnia all'inizio dei *Sei personaggi in cerca d'autore* come parodia della "visualizzazione scenica" essenzialmente meccanica propria del teatro borghese (15) e sottolinea come la metadidascalia, che nel 1925 introduce l'apparizione dei personaggi, demandi sostanzialmente al regista la scelta dei mezzi idonei per ottenere quell'alone fantastico di cui vanno circonfusi i personaggi come segno del loro diverso statuto ontologico rispetto agli attori (57). Finanche il tema cardine dell'"incipiente polverizzazione del personaggio in una serie di sdoppiamenti" (20) affiora nelle didascalie, a proposito del personaggio di Amalia in *Così è (se vi pare)*. Insomma, Salsano illustra il "percorso fondamentalmente antiveristico sia a livello tematico […] sia a livello funzionale" (22) del teatro pirandelliano: a partire dalle didascalie teatrali studia esempi metateatrali che mettono in discussione il rapporto epistemologico tra arte e vita, tra realtà scenica e rievocazione del vissuto (in *Ciascuno a suo modo*, *Sei personaggi in cerca d'autore, Il giuoco delle parti*, *La sagra del Signore della nave*, *Enrico IV*); evidenzia il "trasfigurarsi del fatto in termini epifanici" (43) dal valore gnoseologico demistificante (*Lumie di Sicilia*); esamina le dettagliate indicazioni scenografiche presenti nella *Nuova colonia* e nei *Giganti della montagna* valutandoli all'interno dei loro contesti onirici o favolosi; sottolinea la portata

degli affondi psicologici e intimistici che rivelano la "precarietà conoscitiva" (27) e la problematicità dei rapporti interpersonali (*La morsa*, *Il dovere del medico*, *La ragione degli altri*); si sofferma sulla contraddizione tra ruolo sociale e realtà interiore del personaggio (*Il giuoco delle parti*, *Il berretto a sonagli*). Esaminando inoltre lo sviluppo diacronico delle varianti, Salsano nota che il progressivo incremento (di spazio, qualità e impegno) delle didascalie pirandelliane (33) non corrisponde ad una maggiore precisazione mimetica del dialogo, bensì — al contrario — aumenta, attraverso moduli espressionistici, avverbi e locuzioni dal valore correttivo, la discrepanza tra l'azione recitata e la conoscenza (incerta) del reale. Le varianti dei *Sei personaggi in cerca d'autore* rivelano poi uno sviluppo nella "concezione drammaturgica, tra personaggio maschera e personaggio sogno" (57). Mentre le varianti dell'*Enrico IV* attenuano elementi grotteschi e accentuano la coscienza del contrasto insanabile tra vivere e vedersi vivere, conferendo al dramma un andamento "altamente tragico, sia pur con risvolti intimamente parodistici e contradditori" (77).

Nella seconda parte del volume Salsano indica dapprima i caratteri precipui del grottesco pirandelliano, impregnato d'umorismo e basato su una radicale messa in discussione del rapporto tra io e società, tra narratore e mondo rappresentato. Vi contrappone poi il "grottesco di scuola" dei Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli che s'incentra sulla percezione straniata delle vicende veristico-borghesi e sull'opposizione tra maschera e volto, senza però porre come "centro di focalizzazione artistica" la "precarietà esistenziale e storico-sociale", salvaguardando bensì la "comprensibilità conoscitiva" (88, 87). In "Mistero ed 'oltre' nella poetica e nel pensiero pirandelliano" il critico propone un'articolata tipologia dei modi in cui si manifesta l'anelito verso una dimensione nella quale sia sospesa l'acuta percezione della crisi storica, positivistica ed epistemologica. Nel contributo sull'"Intertestualità in Pirandello: tra l'umorismo e la novellistica", Salsano adduce, a riprova della fondamentale unitarietà poetica della produzione letteraria dello scrittore agrigentino, una serie di temi, motivi e concetti presenti nel saggio e nelle novelle, senza tener però conto della componente diacronica di questi rapporti intertestuali. Sfugge così la duplice e centrale funzione svolta dall'*Umorismo* nel 1908 in quanto bilancio letterario dell'opera precedente e programma poetico per l'opera futura.

Salsano avvalla le correnti valutazioni critiche dello scrittore siciliano che si possono sussumere sotto l'etichetta "allegoria del moderno" coniata da Romano Luperini, e offre nuove pezze d'appoggio sia studiando un campionario testuale spesso trascurato, le didascalie, sia mettendo a fuoco i caratteri precipui dell'opera di Pirandello sullo sfondo di autori minori a lui congeniali. I rinvii bibliografici sono parchi e non sempre aggiornati. Dispiace, talvolta, la scrittura critica estremamente elaborata che rischia di oscurare il senso del discorso, rendendo la lettura a tratti poco godibile.

Paola Casella, *Università di Zurigo*

Jennifer Lorch. *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Pp. 257.

Published as part of the Cambridge University Press series "Plays in Production," this book by Jennifer Lorch offers a very readable and informed history of the main productions and reception of Luigi Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore*. After a

brief introduction to Pirandello and his involvement with theatre, Lorch devotes the first chapter to an analysis of the play, its gestation, and its place in the context of the theatrical panorama of the 1920s. She then moves on to the performances of the play that made theatre history: the première under Dario Niccodemi's direction at the Theatre Valle in Rome in 1921; Georges Pitoëff's staging in Paris in 1923; Max Reinhardt's 1924 production in Berlin; and finally Pirandello's own staging of a revised version of his text in Rome in 1925. Moving easily between Italian and foreign productions, Lorch then presents several other stagings of *Sei personaggi*, ranging from a non-public London performance in 1922 (the Lord Chamberlain having refused to grant a license for the play to be performed in public) to the many stagings by Italian directors (Costa, Zeffirelli, De Lullo, and Missiroli among others), to recent productions in London, Berlin, and Moscow. Finally, Lorch looks at the ways *Sei personaggi* was adapted for television and opera, adding that forty-nine attempts to make a film version of the play were never successful.

Each chapter gives detailed information on the individual staging: technical details, passages excised from the text or moved to other sections of the play, costumes, images from the productions' key moments, directors' notes, and reviewers' comments. Added to this already impressive research, each chapter further clarifies the circumstances of the individual productions. Thus, for example, Lorch presents the background for each director, discusses issues involved with the translation of the play into foreign languages, and considers the variations of local theatrical facilities and their influence on several stagings. Finally, Lorch explains the rationale behind modern directors' choice of the 1921 or the 1925 text, even citing the reasons why the scene of the rehearsal of *Il gioco delle parti*, at the beginning of *Sei personaggi*, was successively transformed into the rehearsal of Pirandello's *I giganti della montagna*, Goldoni's *Le avventure della villeggiatura*, or Shakespeare's *Hamlet* in different productions.

Most impressive of all, however, is how Lorch has managed to transmit such a large quantity of archival research and yet keep her book so pleasant to read. I have but two minor suggestions that could have improved this excellent book: to add even more illustrations, which always contribute to the discussion of a theatre production, as well as to provide information about the availability of videotaped/televised productions of the play.

With this work on the productions of Pirandello's *Sei personaggi*, Jennifer Lorch has made an important contribution to the knowledge of Italian theatre and its worldwide influence and diffusion. I am sure this volume will be well used by scholars and students of Italian and theatre studies in the English-speaking world. One can only hope that further books on Italian theatre will appear in this collection of "Plays in Production" (Eduardo, Fo, Goldoni would be the most obvious choices), and that they all demonstrate this same high level of scholarship and readability.

Daniela Cavallaro, *University of Auckland*

Margherita Ganeri. *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto.* Napoli: Guida, 2005. Pp. 129.

Margherita Ganeri's volume has the merit of introducing the reader to Federico De Roberto's lesser known works and therefore it is valuable to scholars of modern Italian literature. However, the organization of this study only partially reflects the stated

intention of the author; namely, to establish the cosmopolitan, European culture of De Roberto as opposed to interpreting his work as a late epigone of regional *verismo*. De Roberto's European culture, so Ganeri writes in her introduction, is documented in his considerable activity as a journalist, where he devoted much attention to writers ranging from Flaubert, Baudelaire, and Zola, to Stendhal, Renan, and Bourget. More fundamentally, this culture is at the core of De Roberto's treatises on human passions, notably, *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale* (1895), *Una pagina di storia dell'amore* (1898), *Come si ama* (1900), and *Le donne, i cavalier*' (1913). It is in these works, Ganeri argues, that one can trace a dense net of allusions to some of the most significant figures of modern European thought, including the above-mentioned authors, but also Schopenhauer, Darwin, and Nietzsche.

The first two chapters deliver on the stated aim of the introduction and build a convincing case for the need to reassess the cosmopolitanism of De Roberto. In chapter one, "Un caso di scissione," Ganeri focuses on the way the treatises on human passions, especially *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale*, shaped the novel *L'illusione* (1891). While the treatises follow a positivistic epistemology, Ganeri contends that De Roberto's real aim is to subvert the romantic concept of love popularized by Stendhal in *La Chartreuse de Parme* and *De L'Amour*. The second chapter, "Tre risposte a Madame Bovary," examines more closely the relationship between De Roberto and Flaubert by providing close readings of *L'illusione*. These readings successfully demonstrate that De Roberto's vision of human passions, especially women's, is closer to that of Flaubert's *Madame Bovary,* rather than Capuana's *Giacinta* (1879) and Verga's *Il marito di Elena* (1882).

In the third chapter, "'La disdetta' e la zona rimossa," Ganeri's focus shifts to an intertextual comparison between *I viceré* (1894) and "La disdetta," one of the short stories collected in the anthology *La sorte* (1887). Ganeri discusses at length the author's representation of maniacal obsessions and pathologies and makes a convincing claim for the importance of disease as an emblem of a socio-historical crisis. While this chapter is interesting, its focus is internal to De Roberto's oeuvre and therefore it makes one wonder about the reasons for its inclusion, unless the reader is to associate the discussion of psychological pathologies with themes of undeniable currency in the European context, particularly in the literature of *Mitteleuropa*. Chapter four, "Il parto di Chiara," is written, by Ganeri's own admission, for teachers and students of secondary schools. As in most writings of this sort, Ganeri expends a great deal of critical energy in bio-bibliographical information and a survey of the reception of De Roberto's work. More productive are the passages that examine the description of the monstrous childbirth of Chiara, a character from *I viceré*. This description exemplifies, for Ganeri, the theme of hereditary degeneration and functions as an allegory for the corruption of national history. Ganeri also addresses the style employed by De Roberto and argues that its plurality of registers is closer to European forms of modern expressionism, rather than the canons of narrative objectivity developed by *verismo.* Yet, since Ganeri does not describe the expressionistic traditions that might have influenced De Roberto, this chapter, as the preceding one, is not well integrated into the overall scope of the volume.

The fifth chapter, "Il genere dei *Viceré,*" addresses the novel's place in the genre of historical fiction. Ganeri rightly comments that the most influential theorizations of the genre have been anchored to the dialectical materialism of Lukács and his followers. Nevertheless, works such as *I viceré*, but also Pirandello's *I vecchi e i giovani* and di

Lampedusa's *Il gattopardo*, test these definitions and therefore a non-normative approach to historical fiction is needed. Ganeri then proceeds to cast aside anachronistic teleological visions and, by so doing, recovers the historical dimension of the novel in its polemic towards a society paralyzed by the corruption and *trasformismo* of the hegemonic classes of the *monarchia Umbertina.* In the last chapter, "Le fonti dell'*Imperio*," Ganeri traces the difficult process of composition of *L'imperio*, a novel that would have focused on the life of Consalvo Uzeda after his successful victory at the Parliamentary election. Ganeri explains how De Roberto, ever attentive to historical details, moved to Rome in 1908 to better understand the political milieu he was going to portray. Unfortunately, he never completed the novel and Ganeri brings forth an intriguing explanation for De Roberto's unfinished work. She argues that under the character of Consalvo hides Antonino Paternò, a marquis from Catania who became minister of Foreign Affairs. Not only did the marquis achieve a great deal of success, thus rendering problematic his fictional representation as Consalvo, but De Roberto came to a cautious endorsement of the nationalistic ideologies he had so corrosively critiqued in *I viceré*. These developments in both the historical figure that inspired him as well as in his own thought clearly affected De Roberto's ability to write a novel of social denunciation, and so he abandoned the project altogether. The chapter concludes with a paragraph where Ganeri extols the merit of *L'imperio* that, as is the case with virtually all of De Roberto's works with the exception of *I viceré*, remains neglected by critics. As mentioned earlier, this study has the merit of introducing the reader to a number of seldom discussed works by De Roberto but remains only partially successful in its endeavor to establish the European dimensions of De Roberto's oeuvre.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Massimiliano Tortora. *Svevo novelliere*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 2003. Pp. 175.

Nell'ormai sterminata bibliografia critica sull'opera narrativa di Italo Svevo, la trattazione di Svevo novelliere è poco presente rispetto a quella dedicata a Svevo romanziere, in particolare ai suoi due grandi romanzi: *Senilità* e *La coscienza di Zeno*.

Molto opportuna, dunque, appare ora la preziosa pubblicazione del volume di Massimiliano Tortora su Svevo novelliere, che chiarisce non solo la datazione precisa delle sue novelle (datazione sempre rimasta un poco nell'ombra, o spesso inesatta), ma mette anche in luce l'articolazione di un preciso progetto creativo all'interno dell'officina scrittoria dello scrittore triestino. Il quale, specialmente negli ultimi anni della sua vita, intensificò con straordinaria ricchezza inventiva la sua attività novellistica, producendo alcuni capolavori, insieme, ovviamente, alla *Coscienza di Zeno*, il cui valore, — avrebbe scritto anni dopo Jean Paul Sartre — "è sicuramente superiore a quello del suo contemporaneo Musil".

A tale proposito e sull'importanza dell'ultimo Svevo rinvio il lettore ad un recente volume da me curato: *Racconti di Murano e altri racconti di Italo Svevo* (Roma: Empiria, 2004), che contiene uno studio sull'estrema stagione creativa del Nostro, nonché un'antologia della novellistica sveviana, tra cui spiccano capolavori indiscussi come *L'avvenire dei ricordi* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, ambedue scritti negli ultimi tre anni di vita.

Com'è noto Svevo, proprio quando stava per licenziare il volume delle sue novelle, morì inaspettatamente il 13 settembre 1928 per le conseguenze di un incidente d'auto avvenuto a Motta di Livenza. Nell'automobile viaggiava insieme con i propri familiari: la moglie, la figlia e il genero. E davvero, come ha ben ricordato la migliore critica sveviana, fa parte ormai della leggenda di Svevo che egli abbia chiesto (inutilmente), prima di morire, quella che con ironia aveva chiamato *veramente l'Ultima Sigaretta*, e che si sia congedato dalla figlia e dal genero dicendo loro (in dialetto triestino): "Guardate, figlioli, come si fa a morire".

Massimiliano Tortora, partendo dall'anno della morte di Svevo, va a ritroso nella sua vita e nella sua opera ricostruendo con dati e date specifiche l'iter novellistico del Nostro. Rimando in particolare al capitolo intitolato "La datazione delle novelle ed altre questioni di filologia sveviana", nel quale Tortora ha plausibilmente corretto non poche datazioni, ad esempio confutando gli strumenti ecdotici a suo tempo usati dal Maier, e, al contempo, privilegiando quelli più sicuri derivanti dall'analisi grafologica e filologica condotta direttamente sui manoscritti sveviani.

Dalla lettura del libro di Tortora e dalla contestuale rilettura dei racconti sveviani scaturisce, in definitiva, una convinzione per lo studioso di storia della letteratura italiana, e cioè che un filo, anche piuttosto visibile, unisce i racconti dello scrittore triestino: essi si potrebbero collocare sotto una comune icona, doppia e insieme incrociata, di *memoria* e di *sogno*. Icona flessibile che trascina con sé altre insegne binarie, ad esempio quella del "fantastico" intersecantesi con l'"autobiografia travestita", quella della "nostalgia" e dell'"utopia"; e il gioco parentale dei doppi incrociati potrebbe continuare.

Tuttavia, rileggere oggi la produzione novellistica di Svevo, e in particolare dell'ultimo Svevo (che poi è quella più affascinante: si pensi a una gemma, a mio avviso insuperata nel protonovecento, come *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, sulla quale scrisse a suo tempo pagine assai penetranti Tibor Wlassics — mi riferisco al suo saggio intitolato "Sulla 'Novella' di Svevo", in *Nuova Antologia*, n. 2046, 1971) — dicevo, rileggere oggi la novellistica di Svevo, significa non soltanto rinvenire questo filo rosso sotteso un po' a tutta la sua opera narrativa, ma anche rafforzarsi in un convincimento, credo ormai definitivo, come persuasivamente dimostra Tortora, e cioè la volontà da parte dello scrittore triestino di approntare uno specifico progetto estetico, legato a una raccolta di racconti, distinto (o in buona parte autonomo) rispetto alla triade dei suoi grandi romanzi. Una volontà che negli anni successivi alla pubblicazione della *Coscienza* va precisandosi concretamente (in particolare tra il '27 e il '28), e che solo la morte intempestiva gli impedì di finalizzare in un volume a tutto tondo. L'epistolario sveviano è molto eloquente a tale proposito, e molto probanti sono i puntuali riferimenti discussi dal Tortora nel suo volume.

Luigi Fontanella, *State University of New York, Stony Brook*

Stefania Lucamante and Sharon Wood, eds. *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2006. Pp. 322.

Il mondo della critica non è sempre stato del tutto coerente nei confronti dell'opera di Elsa Morante; perciò l'immagine che si ricava da un'attenta incursione nella vasta bibliografia sulla scrittrice romana è quella di una figura difficile da collocare nell'ambito

della nostra cultura letteraria, una figura marcata da un isolamento personale e artistico alquanto ostico per la mentalità contemporanea. Indubbiamente l'inserimento della Morante negli ambienti letterari della capitale fu problematico e per la condizione storica dei tempi e per il contegno scontroso dell'artista stessa, che non nascondeva di disdegnare i cosiddetti "letterati". Dalla pubblicazione della prima raccolta di racconti, *Il gioco segreto* (1941), fino ad arrivare all'acceso dibattito su *La Storia* (1974) — un evento che coinvolse tutte le correnti del giornalismo e della cultura nazionale — ogni lavoro della Morante venne recensito secondo un percorso binario: chi, tra cordiali apprezzamenti e blande denigrazioni, pone l'enfasi sulle doti inventive della scrittrice, mirando ad abrogare i confini tra realtà e dimensione onirica; e chi si limita a discutere sull'astoricità di un'arte non riducibile a matrici ideologiche marxiste o sociologiche. Anche l'esorbitante interesse esploso ai tempi di *La Storia* ha più del polemico che di complessità analitica, e all'euforia ha fatto séguito, con poche eccezioni, il silenzio. È solo dal 1985, anno della scomparsa della scrittrice, che si è intensificato l'interesse della critica straniera, mentre si sono approfondite le indagini nel campo della critica testuale. Prendendo spunto da una vicenda letteraria visibilmente delineata nella sua essenza agli inizi, i dodici saggi che compongono il volume curato da Stefania Lucamante e Sharon Wood, *Under Arturo's Star*, si distinguono per le rigorose impostazioni metodologiche, che trascendono i filoni connotativi della tradizionale critica sulla Morante.

Come ben delineano le pagine introduttive firmate dai curatori, l'intento è di ricostruire dalla "fase preistorica" il laborioso percorso dell'artista secondo traiettorie lontane da settarismi ideologici e da estremismi estetici, comprese le riduttive condanne femministe degli anni Settanta e Ottanta, inserendo invece la parabola narrativa morantiana in un più ampio contesto culturale "inclusive and interdisciplinary" (10). Ad una panoramica bio-critica, in cui particolare rilievo assumono le recensioni sugggestive di Pier Paolo Pasolini e i più recenti studi monografici (da Cesare Garboli a Jean-Philippe Bareil), segue la delineazione dell'idea costitutiva del volume, che si pone al punto d'incontro tra la vitalità profetica della scrittura morantiana (affatto anacronistica) e l'aspetto canonico della sua eredità letteraria in autori quali Enrico Palandri, Fabrizia Ramondino e Simona Vinci. Nella prima parte di *Under Arturo's Star*, cioè nei sette capitoli relativi ai singoli testi, si ha subito l'impressione di essere di fronte a un libro omogeneo, ove il posto di rilievo è stato dato a una visione specifica del fenomeno Morante, che può venire connotato sin dal *Diario 1938* (uscito postumo nel 1989) come un'investigazione "dal e del profondo" (23). Da questa citazione di Garboli si svolge il saggio di Elisa Gambaro che tenta di stabilire le modalità rappresentative della voce narrante in base ai temi del desiderio e della scoperta del corpo, culminanti nel rifiuto della materialità del corpo femminile. Se di questa voce si assume l'accezione più vasta, si arriva ai confini testualmente possibili di Elsa Morante traduttrice di Katherine Mansfield, che Nicoletta Di Ciolla McGowan colloca al di là di una mera operazione editoriale, come processo di sviluppo del tutto personale nei termini di espressività linguistica. In simile prospettiva rientrerebbero anche i saggi critici sulle arti figurative analizzati da Marco Bardini secondo parametri filosofici (Schopenhauer e Nietzsche), per cui le tematiche esistenziali si chiarificano esteticamente in virtù del connubio Apollo-Dioniso, e del concetto di "artista nato" impostato alla luce della Morante prefatrice di *L'opera completa dell'Angelico* (1970). In séguito, ecco quattro saggi che, a metterli assieme, configurano una scena pregna di presenze in movimento, con una cronologia a maglia sullo sfondo dei romanzi.

Menzogna e sortilegio (1948) all'apparenza riprende immagini esposte nei testi nati anni prima, con le celebri categorie del fiabesco e del leggendario, oltre che la propensione ad esprimere la profonda verità delle cose. Ma, nota Sharon Wood, le tematiche morantiane maturano con esiti singolarissimi nella finzione romanzesca, segnalata come il contributo più originale della scrittrice. I capitoli di Bardini sulla ricostruzione delle "infedeltà" della traduzione inglese di *Menzogna e sortilegio* (1951); di Cristina Della Coletta su *L'isola di Arturo* (1957) ricondotto alla molteplicità dei punti di vista (da Irigaray a Bakhtin, a René Girard); di Hanna Serkowska sulla centralità dell'androginia in *Aracoeli*, come esperienza totale e completa di sé, fanno fermentare motivi cari alla Morante in un trattamento discorsivo rapsodico.

I cinque capitoli che seguono (alcuni pubblicati in precedenza) rientrano nella prospettiva di un'indagine critica che dà particolare spicco all'influenza della Morante nel contesto letterario contemporaneo (Concetta D'Angeli e Lucamante), al suo impegno etico (Enrico Palandri) e alla rivalutazione dell'intenso rapporto con Pasolini (Walter Siti, Filippo La Porta). Alle spalle di queste pagine preme il proposito di documentare l'avventura artistica, enigmatica e caparbia di una della più grandi scrittrici del Novecento, mettendo in luce l'esemplarità del rapporto tra arte e vita concentrata. Così le proporzioni inventive del personaggio affrontato nell'esaustivo saggio di Stefania Lucamante rappresentano il modello a cui ascrivere l'intera produzione di Fabrizia Ramondino, mentre l'acuto esame di La Porta del concetto di "realtà" tramite indiscusse matrici (Simone Weil, Pasolini, la tradizione del realismo italiano) fa riflettere sulle vaste digressioni culturali evocate dalla scrittura morantiana, anche quando l'artista manifesta una propensione nei confronti dell'impulso solipsistico a esprimere solo se stessa. Si respira l'aura dei maestri del romanzo europeo, ma ci si pone anche il problema fino a che punto "unreality can be equated with the bourgeoisie itself" (302).

Under Arturo's Star è un volume destinato a dirigere gli studi morantiani verso le variegate suggestioni teoriche esercitate dal testo letterario; attesta a una magistrale impresa editoriale, una che evita l'ibridismo tematico-formale che spesso differenzia questo tipo di lavoro da quelli redatti da mano unica.

Gaetana Marrone, *Princeton University*

Pia Schwarz Lausten. *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Études Romanes 58. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen (www.mtp.dk), 2005. Pp. 150.

The title of Pia Schwarz Laustern's book comes from a chapter in Tabucchi's *Un baule pieno di gente* in which the Italian writer describes the project by Bernardo Soares — himself one of Fernando Pessoa's heteronyms — to write a *Libro dell'inquietudine* about his inability to make contact with existence. Tabucchi's own intellectual disquietude, according to Lausten, derives not only from such disturbing events as global warming, the Holocaust, and the many brutal wars of this century (115), but also from his concerns about the weakening of the narrative subject, the shifting nature of our identities, and our lack, in general, of satisfactory interaction with the world. For this reason, Lausten does not attempt to treat all of Tabucchi's writings but concentrates instead on those, drawn mostly from the 1980s and 1990s, that center on the theme of identity.

At the basis of Tabucchi's art is his perception of the fragmented nature of the subject. For him, identities are multiple rather than unitary and defined through

interaction with others rather than in isolation. Tabucchi's texts exhibit both a distressing alienation from reality and the desire to establish a meaningful contact with an ever-elusive world bereft of any single, unified meaning. Like other postmodern artists, Tabucchi suffers from a "conflitto tra la nostalgica ricerca della totalità perduta da una parte, e il riconoscimento della sua impossibilità dall'altra" (31). This is why quests are so often important in Tabucchi's fiction. Such investigations, however, are never conducted straightforwardly but can instead be considered a kind of literary *Verwindung*, or recuperation, of his literary predecessors characterized by both irony and nostalgia, for, like those of Vattimo, Pier Aldo Rovatti, and other exponents of weak thought, Tabucchi's dialogue with the past is both "debole" and tempered by an affectionate and forgiving *pietas* (147).

The theoretical paradigms employed in Lausten's study derive from Bakhtin as well as from Vattimo. The two thinkers can be readily paired because both describe a "superamento della soggettività forte, in favore di un pensiero in cui l'altro o l'alterità è essenziale per la comprensione e la definizione dell'identità individuale" (13). Tabucchi's originality "non consiste forse tanto nella rottura con il soggetto borghese della tradizione classica e romantica, ma forse piuttosto nella rottura con il soggetto impegnato e 'dialettico' della tradizione novecentesca" (148), a rupture that is central also to the thought of Bakhtin and Vattimo.

Once she has set out her "premesse teoriche," Lausten turns to what she believes are key formal and thematic aspects of Tabucchi's work. Her remarks on these topics are organized into short, to-the-point chapters on memory and absence, reversal and multiplicity, the said and the unsaid, and history and politics. In the first section, she considers the felt lack of contact with an often absent other, leave-taking, and the frequent remorse felt by Tabucchi's characters as well as their contrasting desires sometimes for vindication. In the chapter on reversal and multiplicity, Lausten investigates the many instances in Tabucchi's work of characters who want to be someone else, already have multiple identities, or actually change who they are. The resolutions of their struggles with identity do not involve the uncovering of hidden causes for their actions, as in psychological analysis. Instead, these resolutions occur when such characters realize that people do not have a single, fixed identity — any more than individuals are elements in an unchanging master narrative governing their existences. At the end of their quests, therefore, Tabucchi's characters do not attain greater moral understanding (as in humanistic models) or inner peace (as in Romantic ones) but realize instead how much their lives are dependent on those of others and on the notion of alterity itself (95-96).

In her discussion of the said and the unsaid in Tabucchi, Lausten lists the contradictions and the clash of opposing logics that often characterize his texts. As other readers of Tabucchi have done, she speaks in this regard of the tantalizing silences that occur in his stories as well as his frequent allusions to matters outside his texts that, while never quite articulated in them, nonetheless bear on the action in important ways. This technique, Lausten notes, encourages Tabucchi's readers to participate in the construction of a text's meaning (103). In addition, "la presenza di più strati nella voce narrante e del gioco tra reale e immaginario rappresenta un soggetto che non sa esprimere certezze, ma solo ipotesi, dubbi, frammenti, un soggetto che continua tuttavia a cercare un modo di vivere e di esprimere questa condizione inquieta" (111). In their quest to understand the

nature of their troubling existences, the narrators of Tabucchi's books are accompanied by their readers.

The chapter on history and politics concludes Lausten's book. In it she identifies changes that have taken place in this writer's work over time. In his earliest works Tabucchi's heroes are able to retain their faith in their political ideals even though they often succumb to their adversaries' superior strength. By contrast, the heroes of his later works — perhaps because they are themselves less engaged in political struggle — tend to survive but only as observers (128). Such characters, however, remain dogged by a sense they have done something wrong, and this, in turn, leads to a need for public or private confession of some sort (132-35). In Lausten's view, the guilt that these men and women harbor is due to an "insufficienza della letteratura e per trovarsi lontano dalla realtà" (133). It might be added that, in the later books especially, the remorse that such characters suffer is not only a generalized philosophical anguish but derives as well from their guilt —in an ethical, not a religious sense — for specific acts they have committed or failed to commit.

Despite some carelessness with its bibliographical apparatus and its lack of an index, this is an excellent book: original but at the same time balanced, innovative but also well informed and carefully documented. All serious scholars of Tabucchi's writing will want to read it.

Charles Klopp, *The Ohio State University*

Margherita Mesirca. *Le mille e una storia impossibili. Indagine intorno ai racconti lunghi di Ennio Flaiano*. Ravenna: Longo Editore, 2005. Pp. 277.

"Io scrivo per non essere incluso": l'autoironica *boutade* di Flaiano finì purtroppo per rivelarsi profetica, come rivela la collocazione marginale dello scrittore in gran parte degli studi sulla letteratura italiana del Novecento. Ricordato principalmente come uno degli sceneggiatori di Federico Fellini, per il romanzo *Tempo di uccidere* e per i brillanti aforismi, Flaiano è relegato da sempre in una nicchia per intenditori — pochi conoscono i suoi racconti, i lavori teatrali, o i bellissimi diari privati (*Diario notturno*, *Diario degli errori*), sorta di serbatoio multiforme al quale Flaiano attingeva per le sue pubblicazioni giornalistiche o narrative.

Margherita Mesirca con questo saggio pubblica la sua tesi di dottorato in letteratura italiana presso l'Università di Zurigo, e propone una rilettura critica dei quattro racconti lunghi di Flaiano: *Adriano*, *Una e una notte*, *Oh Bombay!* e *Melampus*. L'autrice si interroga a partire dalla morfologia dei quattro racconti, notando l'incertezza morfologica — a metà tra il racconto lungo e il romanzo breve — che li contraddistingue, e proponendosi di dimostrare come i nessi metanarrativi e intertestuali all'interno dei quattro racconti concorrano a raddoppiare al livello strutturale l'esperienza esistenziale proposta da Flaiano al livello tematico o della *fabula*.

Il saggio procede attraverso una dettagliata analisi dei quattro racconti, ad ognuno dei quali è dedicato un capitolo. Nel racconto *Adriano*, indagato nel primo capitolo, è il libro dei *Ricordi* di Marco Aurelio a funzionare da intertesto apportatore di senso aggiuntivo alle esplorazioni e al diario del protagonista; le sue esperienze e riflessioni, giustapposte l'una all'altra secondo una struttura episodica e non cumulativa, rivelano una debolezza narrativa che è già di per sé operazione allegorica ammiccante alla ricerca

del senso dell'esistenza da parte del protagonista — e all'inevitabile fallimento della ricerca stessa.

Una e una notte, legato al precedente racconto da rapporti di raddoppiamento e specularità strutturale e tematica — così come volle lo stesso Flaiano che li accoppiò nella pubblicazione — , è la storia di una grande occasione mancata: quella del cambiare rotta e trovare un vero senso all'esistenza nella dimensione completamente nuova che viene offerta al protagonista del racconto attraverso la fuga su un'astronave con una bellissima extraterrestre. L'ottusità intellettuale del protagonista — il giornalista Graziano — riduce tuttavia la straordinaria occasione di *reportage*, e di viaggio nello spazio, ad una ordinaria avventura sessuale presto conclusa. L'autrice identifica la relazione intertestuale con *Le mille e una notte* — a cui il racconto rimanda sia per il titolo che per la presenza intradiegetica di Sheherazade — in un rapporto di tipo oppositivo: Graziano, a differenza di Sheherazade, non salva la sua esistenza narrando, ed in realtà non è neanche in grado di produrre narrazioni se non il racconto di "una e una sola notte" (87).

Nel terzo capitolo, dedicato al racconto *Oh Bombay!*, l'analisi si sofferma sul rapporto con l'intertesto rappresentato dalla novella decameroniana di Alatiel — spesso citata nel racconto —, ma anche sulle altre suggestive allusioni letterarie presenti nella narrazione: il modello diaristico dello scrittore Gide (che funziona da antitesi positiva al frammentario diario del protagonista omosessuale di *Oh Bombay!*), e il richiamo alla figura di Adamo della *Divina commedia* dantesca (Adamo il falsario, cui si allinea simbolicamente l'operazione di contraffazione narrativa eseguita dal protagonista del racconto). L'autrice evidenzia il processo strutturale di *mise en abîme* cui Flaiano ha sottoposto l'intreccio, attraverso la presenza di un Io narrante che è al contempo lettore ed interprete del diario scritto dal protagonista della storia, in un duplice meccanismo di produzione/ricezione narrativa che coinvolge entrambi i personaggi (l'Io narrante e il protagonista). Anche in questo caso l'autrice nota come il raffronto tra la conversione riuscita di Alatiel e quella mancata del protagonista di *Oh Bombay!* sia nel rapporto speculare tra un modello letterario positivo e un esito negativo.

Nel capitolo sul racconto *Melampus* grande attenzione è dedicata al tema della metamorfosi. Il congegno metanarrativo esibisce la storia di uno scrittore che medita sul racconto che sta scrivendo (la sceneggiatura di un film): si tratta di un racconto nel racconto, che "mentre mostra l'impossibilità della trasformazione tradizionale di una storia in racconto, allo stesso tempo, costruendosi, indica un'alternativa possibile a tale trasformazione" (201). Il film non si farà ma la storia del film diventa la storia stessa del protagonista, del narratore che "entra" nel suo racconto e nel "labirinto della metamorfosi" a più livelli (212): oltre alla trasformazione dello sceneggiatore da autore esterno a protagonista interno alla storia, la sua compagna sembra gradualmente assumere fattezze e movenze di un cane, e il racconto stesso è sottoposto a metamorfosi strutturali. L'esito delle metamorfosi rimane in ogni caso sospeso, come fa notare l'autrice, in quanto è l'equivocità la marca stilistica più pronunciata di questo racconto fantastico nell'accezione todoroviana: ciò costringe ingegnosamente il lettore ad interrogarsi su realtà e finzione, verità e menzogna, senza poter approdare a risposte definitive.

Nell'ultimo capitolo del saggio un ultimo raffronto tra i quattro racconti lunghi e il romanzo *Tempo di uccidere* è utile a mettere in luce ulteriori punti chiave della narrativa di Flaiano: la struttura del viaggio alla ricerca del senso dell'esistenza; il tema dell'inettitudine; la ricorrenza espressiva del taccuino d'appunti, del frammento e del

diario; il senso dell'assurdo e la casualità degli eventi; la presenza di un narratore intradiegetico; e ancora, l'intertestualità e la metanarratività, in assoluta contrapposizione ai moduli neorealisti contemporanei. Infine, il saggio sottolinea come l'interrogarsi esistenziale proceda in Flaiano di pari passo con una struttura narrativa elaborata: quanto più questa si complica di *omissis*, frammentismo, *mise en abîme*, tanto più il lettore viene sollecitato allo svelamento delle ambiguità narrative e del senso ultimo della storia-vita. Anche l'esibizione, sia pur inscenata, del cucire la trama del racconto mentre questo si compie è funzionale alla rappresentazione di una storia il cui senso verrà conferito strada facendo dal lettore-narratore intradiegetico. La "complicazione metaletteraria" (251), conclude l'autrice, mira a problematizzare la lettura in favore della "soluzione del rapporto tra senso dell'esistenza e senso narrativo" (253), riproducendo così la quotidiana frustrazione dovuta alla natura frammentaria e ambigua dell'esistenza stessa.

Il saggio è corredato di una ricca bibliografia e si accompagna ad un sistema di riferimento di teoria della critica piuttosto denso. Ciò qualifica la fruizione dell'opera in senso specialistico e in alcuni punti appesantisce un po' la lettura; e tuttavia si tratta di un lavoro ricco di prospettive interpretative nuove ed interessanti su aspetti della narrativa flaianea poco indagati.

Barbara Castaldo, *New York University*

Francesco Jovine. *Scritti critici.* Ed. Patrizia Guida. Lecce: Milella, 2004. Pp. 883.

This useful volume brings together for the first time all Francesco Jovine's essays and newspaper articles, with the exception of a few that were published in newspapers or journals with a very limited circulation and are consequently difficult or impossible to find. The essays are preceded by a substantial "Introduzione" (9-74) in which the editor outlines her view of Jovine's development, arguing that there is a basic consistency of critical and theoretical principles underlying Jovine's work from his early articles for *I diritti della scuola* in the late 1920s and 1930s to his orthodox Marxist essays in the 1940s. A brief "Nota filologica e critica" (75-76) states the principles on which Guida has edited the texts (correction of obvious misprints, uniform italicisation of titles, etc.). The texts are followed (864-73) by bio-bibliographical notes on "autori oggi poco noti" (76), a "Nota bibliografica" (874-76) which includes only "la bibliografia posteriore al 1977" and an "Indice degli articoli pubblicati da Jovine" (877-83). This *indice*, unfortunately, does not refer to pages in this edition, so that, in the absence of a conventional table of contents and index of names, the reader will have some difficulty in finding any particular essay or Jovine's references to particular topics or authors.

We have of course known for some time that Jovine wrote essays of this kind, and previous scholars have helpfully listed them: Eugenio Ragni in *Francesco Jovine* (Florence: La Nuova Italia, 1972) and Alfonso Procaccini in *Francesco Jovine: The Quest for Realism* (New York: Peter Lang, 1986). The latter is not mentioned in Guida's bibliography, which is limited to items in Italian only. Ragni lists Jovine's articles by journal, beginning with *I diritti della scuola*, and then chronologically, while Procaccini lists them chronologically in order of publication. Guida, confusingly, seems to follow the Ragni model, but her texts section and her list both begin with articles published in *I diritti della scuola* in November and December, 1929, before reverting to those published from February to August of that same year. Subheadings present in the "Testi" are not always present in the "Indice." What happened to the proof-reading?

I wonder, however, how scholars can list articles they have not seen and cannot find. Behind the work of Ragni, Procaccini, and now Guida must be an unacknowledged source of information, presumably in the papers kept by the Jovine family, or in the library at Campobasso, where I saw a typed list some years ago. Should that source not have been acknowledged?

Some of the unfortunately numerous typographical errors can be easily corrected by the informed reader. The "pontefice massimo della religione positivista, Roberto Ardirò" (58) is clearly Roberto Ardigò, and I do not believe that Vico wrote that we cannot have "corta scienza" (775) only of things we have ourselves created. These errors undermine one's faith in the reliability of the text. It is true that on some occasions Guida does tell us that the original text is faulty, but on others, passages appear to have been mangled (e.g., 101, 117, 138) and no explanation is given.

Neither Ardigò nor Vico is deemed by Guida to require a "nota biobibliografica," but what is the reader to make of Jovine's reference to "inglesi come Sterne, Yerome, Tucani, Wodhouse" (115, although the same passage gives the name "Woodhouse" when quoted in the introduction 43) without a note? I assume that P. G. Wodehouse is meant. When Jovine informs me that in 1930 the author of the "versi più notevoli dell'annata" was Francesco Cazzamini Mussi, I am not ashamed to confess that I need further information from a note that is not provided. Moreover, no non-Italian writer and no political figure merit a note in this edition. I imagine that the problem here is that full annotation would have required a two-volume critical edition the publisher might have been unwilling to contemplate. Whatever the reason, the usefulness of this edition is limited.

The reference above to Cazzamini Mussi as Jovine's poet of the year in 1930 cruelly exposes his limitations as a critic. He wanted his poets to "sing" and to use a "lingua castigatissima" in the "metri tradizionali della nostra poesia" (123). "Canto," for him, is singularly absent from the work of "Ungaretti, Saba, Montale, tanto per citare i primi nomi che ho in punta di penna: squisitezza di forma, eleganza di volute, contrappunto, ricerca sottilissima di nuovi impasti cromatici e fonici, ma virtuosismo quasi sempre, e quasi sempre non poesia" (161). As Guida makes clear, Jovine is essentially a traditionalist and the tradition he most admires is that of the nineteenth century. He can never come to terms with modernism's free experimentation and the difficulty or obscurity that are often its results. He had, however, a strong ethical sense that required literature to be accessible and relevant to a wide public. His creative work is consistent with his critical principles: *Signora Ava* (1942) is an historical novel in the nineteenth-century mode that derives much from Manzoni and Nievo, while the most modern influence on *Le terre del sacramento* (1950) is Ignazio Silone's *Fontamara.*

Guida's helpful introduction brings out well the basic consistency of Jovine's critical attitudes – a consistency that saw him move from Fascism to Communism, from one form of totalitarianism to another, idealistically (or should one say, naively?) committed in both cases. Had he lived to a ripe old age instead of dying early, he would probably have become disillusioned with Communism as he did with Fascism, if and when he saw that its rhetoric did not match its reality. As it is, we now have easy access to his essays on the South and can see more clearly how his historical and sociological research underpins his narrative fiction.

Brian Moloney, *University of Hull*

Maria Rosa Cutrufelli. *The Woman Outlaw.* Trans. Angela M. Jeannet. New York: Legas, 2004. Pp. 106.

Angela M. Jeannet offers us the first translation of Maria Rosa Cutrufelli's *La briganta*, originally published in 1990 by La Luna of Palermo, and reprinted in 2005 by Frassinelli. Published in English in the Sicilian Studies Series of Legas, Cutrufelli's novella, straddling the line between fiction and history, is a fictional autobiography of an upper-class Sicilian woman who has been in prison for twenty years. In the novella, Margherita recounts the personal and political events that resulted in her active participation in a band of brigands and in her eventual imprisonment. Margherita's retrospective is indeed a fascinating one, for her experiences intersect the historical events "between 1860 and 1880, from the years preceding Garibaldi's arrival in Sicily to the time of the consolidation of the new Kingdom of Italy" (9). Each brief chapter is organized according to the year or season of the personal and historical events recorded, and each chapter is subtitled accordingly, for example, "Spring 1883," "March 1861."

Jeannet's text begins with a concise and illuminating "Introduction," which briefly positions Cutrufelli's work within the context of twentieth-century Italian women's writing, and then proceeds to explain the novella's historical framework. Jeannet briefly discusses Italian brigandage and hints at its distinction from the Italian mafia, referring readers to other sources in her footnotes. A few more footnotes to the translation (explaining, for example, *legittimismo*) might have been helpful to the non-specialist. Jeannet also identifies some of the central themes in the novella, such as gender identity, disguise, the tensions between power and class, and the overlaps in genre between history and fiction. Also important is "the ambiguity of Margherita's sexual awakening" as she struggles against the pull she feels both toward the band's leader, Carmine, and his lover, Antonia (14).

If every translation is both more and less than the original, then we find that Jeannet's translation of *La briganta* succeeds in transmitting a stronger historical flavor than the original, thereby positioning its English reader farther back in history. In the note "About the Translation," Cutrufelli's language is described as "a flawlessly clear twentieth-century Italian with a well calibrated touch of nineteenth-century flavor, appropriate to the personal writing of a woman of that time and place" (17). The translator tries "to imitate her technique by keeping in mind the examples of fiction written by nineteenth-century American women" (17). Jeannet's translation, in fact, adds to the atmosphere of a time long past through syntactical and semantic choices, as well as paragraph division. As just one example, let us consider the word order in the sentence, "Three days lasted the luminaries and the penances" (47). Cutrufelli's more modern "Tre giorni di luminarie e penitenze" (*La briganta* 40) might also have been translated as "Three days of luminaries and penances." Such non-contemporary expressions as "ill-defined want" (47) and "without cease" (68) further increase the historical flavor. In many cases the choices are used to good effect, but occasionally we note some awkwardness in rhythm, such as, "At that point I sharply felt a change" (65), and other infelicities such as, "clinged" (30), "gave in on those impulses" instead of "to those impulses" (22) and "the earth was damp at the touch" instead of "to the touch" (33).

One of the most interesting alterations regards the paragraph divisions. Cutrufelli's novella reflects, in its paragraph division, the fragmentary writing typical of many twentieth-century Italian women writers, and indeed of many contemporary Italian writers. The much-studied fragmentary nature of this writing is manifested, for example,

in the blending, weaving, and quick shifting between genres and voices and in the rhythm of the narrations themselves. In *La briganta*, this fragmentary narrative rhythm is manifested in the fact that each brief chapter is further divided into separate narrations or episodes and that, at points, paragraphs consist of one or two sentences. For example, in one episode (48-49), Jeannet blends nine paragraphs into six, reabsorbing into larger paragraphs the stand-alone sentences, such as, "E intanto le bestie non avevano dove mangiare" (*La briganta* 41). The effect is a reabsorption of some of *La briganta*'s more dramatic moments into an atmosphere of elegant restraint, in keeping both with the narrator's aristocratic upbringing and with nineteenth-century writing styles.

At the end of the translation, Jeannet, who is also a well-known Italian Women's Studies scholar, provides a useful bibliography of Cutrufelli's other works as well as pertinent secondary sources, making this text ideal for college-level courses. The book ends with a short biographical note on both author and translator. In conclusion, thanks to Jeannet's translation and her clear, informative introduction, Cutrufelli's fascinating novella will be both available, and more meaningful to a wider audience.

Tommasina Gabriele, *Wheaton College in Massachusetts*

Kerstin Pilz. *Mapping Complexity. Literature and Science in the Works of Italo Calvino*. Leicester: Troubador, 2005. Pp. 209

Mapping Complexity engages in understanding Calvino's awareness of scientific theories so as to examine the way in which they influenced his writings. Divided into six chapters, completed by a comprehensive bibliography on the scientific theories discussed, *Mapping Complexity* treats an arduous issue with a Calvinian *leggerezza*.

Chapter 1 locates Calvino's interests in models and methods of knowledge proposed by postmodern theories that superseded previous interests in modernist theories. Shifting interests do not correspond to periods in Calvino's writings, because of his commitment to working on several projects at once; therefore, Pilz isolates "a set of common concerns: alienation and the need for a renewed integration of humanity and nature" (4). Using Ferretti's study on Calvino's newspaper articles, she refers to his *lacerazione* reflecting on relations between humanity and nature, history and progress, literature and science. Santillana's "Fato antico e fato moderno" bridged Calvino's reflections on pre-Enlightenment ideas of complexity with attempts at understanding nature, instead of "controlling" it through a method. In the cosmicomic phase, human beings are considered as part of the matter (21): they are no longer external observers of nature. This revolution of thought annuls the classical opposition of history versus nature.

Chapter 2 draws parallelisms between Calvino's interests in the binomial relationship literature/science and Queneau's scientific interests. Queneau's use of scientific language in *Petite cosmogonie portative* anthropomorphized science and inspired Calvino to consider science as the field to restore the relationship between human beings and cosmos. Calvino came to think that scientists formulate hypotheses with an effort of imagination similar to that of creative writers. For Pilz, Queneau influenced the content of Calvino's cosmicomic tales, though she situates them within a Galilean-Leopardian tradition in Italian literature. Calvino's characters became descriptions in terms of *relations to* and *functions with* the world rather than in terms of "representations of humanity" (42).

Chapter 3 follows logically, and it describes Calvino's quest for a method to explain functions and relations by focusing on *Palomar*. Palomar's attempts at understanding labyrinths embody Calvino's search for a method in the "quest to reconcile multiplicity with exactitude" (58). Calvino's combinatorial novels of the 1970s are considered a turning point for this reconciliation, since Calvino reached the conviction "not to alter the real to fit the model, but to change the model to fit the real, arriving thus at a multiplicity of models" (80). Calvino's explorations ended because they were unable to provide enduring solutions and effective methods to satisfy the next phase of research; consequently, keeping "his 'ratio' in a fluid state" (81) became the heart of his quest.

Chapter 4 draws the reader into the intricacy of Calvino's metaphors. The metaphor of the map merges with that of the game (chess and tarots) so as to derive an approach to understand the *realia* through systems based upon combinatorial elements that can help to map the labyrinth of knowledge. Using Eco's definitions of "labyrinth," Pilz elucidates Calvino's fascination with this metaphor and juxtaposes it with the metaphor of the map. The map of the explorer represents the theory that scientists test and verify empirically during their explorations. The map becomes interactive and combinatorial assuming the form of the atlas: a combinatorial catalogue or the map of maps. In this perpective, Pilz explores the connection between quantum theory — the perceiver that affects the perception, the oneness of the universe — and Calvino's attempts at creating maps or methods of research that implement perception so as to improve understanding.

Chapter 5 focuses on the metaphor of the universe as a book, still linked with the maze metaphor. In the book of the universe, "the task of finding an exit to the labyrinth, therefore, equals the attempt at deciphering the language in which it is written" (118). In accordance with Calvino's notion of encyclopaedia, Pilz looks at *Il castello* and *Se una notte* as anticipations of hypertexts. The notion of encyclopaedia as "an attempt at unifying knowledge while guaranteeing its multiplicity" (120) is a contradiction that Calvino resolves by referring to the vortex-like fluidity of contemporary epistemological models. These models emphasize that nothing — knowledge, its followers, the perceiver, and methods of perception — can be static. Calvino alludes to his all-encompassing encyclopaedia as an "open encyclopaedia" based upon "combinatorics […] a principle that makes possible the dynamic representation of a world that is constantly changing" (125). Accordingly, the reader of *Se una notte*, being also its writer, collaborates in the text creation. This active role is comparable to the act of browsing the internet. Creator and creation act on each other; the person browsing can link to other texts, yet texts and links have been already uploaded on the website: these are non-linear readings, only relatively unstructured or free. Pilz rightly concludes that, although the hypernovels can compare to Queneau's open-text *Cent mille milliard de poèmes*, Calvino's hypernovels remain "theoretical probabilities, rigorously structured, and, unlike *Le città* and *Palomar*, necessitate linear reading" (132).

Chapter 6 investigates Calvino's return to the concept of *clinamen*: the asymmetrical and destabilizing element, that creatively works within the symmetrical geometries of his narratives "in an effort to guarantee openness" (142). Lucretius's deterministic philosophy allows combinatorial potential by introducing the swerve away from the pre-determinate fall of atoms; its principia converge towards complexity theory and quantum theory. *Se una notte* demonstrates that Calvino was aware of the most current theories of multiplicity, in which experts postulated that chaotic combinations of potential events belong to systems of order that are not always perceivable by the subject perceiver. Pilz

sees this new relationship between order and disorder in the structural organization of Calvino's late narratives. Calvino seemed capable of espousing the theory of "oneness" and the duality of chaos and order in the cosmos, although "in reality his novels convey an enduring anguish expressed in the disorientation his characters experience" (164).

Mapping Complexity only lacks separate conclusive remarks: integrating comments from each chapter into distinct conclusions might have completed the study with a perfect showcase for its dense and challenging interpretations. However, I might be betraying a personal passion for ordered structures to discuss complexity and chaos. Certainly, Pilz's cross-disciplinary contribution to analysing the chaotic order in Calvino is an indispensable reading.

Federico M. Federici, *University of Leeds*

Gianni Celati. *Vite di pascolanti: tre racconti*. Roma: Nottetempo, 2006. Pp. 133.

Winner of the 2006 Viareggio Prize for narrative fiction, *Vite di pascolanti* is a collection of three stories about adolescents, and the diverse people and experiences that make up their small-town lives in an Italy of an earlier era. In these tales with something of an autobiographical flavor, we might reasonably assume that Celati is writing about memories of life during his own youth in the 1950s, when Italy had not yet entered fully into the "boom" years that radically transformed its customs and eventually erased a more widely shared provincial style of life. Known for his previous novels published in the 1970s about youthful protagonists, and the trials and tribulations of young love, family life, and the search for identity (*Lunario del paradiso* and *La banda dei sospiri*, for example), Celati here returns to a milieu and a gently comic tonality recognizable from those earlier books, after having explored other writing styles and topics in the 1980s and 1990s in his more diaristic travel pieces such as *Verso la foce* and *Avventure in Africa.* The cover blurb to *Vite di pascolanti* tells us that these three stories "fanno parte di una serie di esercitazioni a raccontare storie, che se un giorno arrivassero in porto dovrebbero chiamarsi *Costumi degli italiani*, e comprendere: la storia della mia famiglia, storie scolastiche, idiozie dell'adolescenza, ritratti di celebrità, notizie su vacanze, politica, raccomandazioni, cattolicesimo, sesso, calcio, morale etc." We can only hope that this more extensive project comes to fruition, given the delightful foretaste of it that these three stories provide.

The first story is entitled "Vite di pascolanti," the second "Un eroe moderno," and the third "Un episodio nella vita dello scrittore Tritone." In the first, the "liceo-ginnasio" where Pucci, Bordignoni, Veratti, and the narrator were classmates, is the setting from which their summer-break wanderings around the streets of the surrounding city radiated out. With no clear idea of what to do with their free time, the boys visited their schoolmate "la Veratti" at her home, where, during his one and only visit, the fat, awkward Bordignoni repeatedly uttered his "esclamazione favorita" one too many times, and was deemed an unwelcome guest: "Càcchioli quanto sole!" and "Càcchioli come si scivola!' (regarding the waxed floors), and "Càcchioli come suoni bene" (10) (to la Veratti as she played the piano). Bordignoni's eyelids were usually half-closed, but one sight would make them open wider: "[…] le donne con larga conformazione di petto […]," and "[…] qui la sua esclamazione preferita gli sgorgava dritta dal cuore: 'Càcchioli, guarda quella lí che due mammelle!'" (11-12) All of the boys were filled with the usual adolescent desires, but they were without success with the girls and women of

their hometown, finding only some warm pleasantries and innocent company with the prostitutes who stood along the roads next to their bonfires. An elegiac tone, but with Celati's wonderful comic touch, colors this story of aimless, desirous young men, and he concludes with the words of the grown and aging man he has become: "Estranei si va pascolando per luoghi in cerca di pastura, ma se i piaceri potessero parlare direbbero che è deserto il mondo." (44-45)

The second story has as the protagonist a certain Zoffi, another adolescent of school days, remembered by the nameless narrator as a serious fellow with a philosophical bent. He worked in his family's tobacco shop where he would pass the time with the old pensioners who hung out there commenting on the charms of the women who passed by, much to Zoffi's embarrassment. Zoffi would attempt to explain Plato's myth of the cave to them, or to elucidate his view of life as a solitary, meaningless experience in a world filled with falsity and rottenness. A group of pals began to hang out with Zoffi and Professor Amos at the Caffè Nazionale where they would carry on endless discussions about the existence of freedom, individual identity, and the like. These discussions brought no clarity, however, and even Zoffi's passionate crush on the beautiful Urania did not lead him to feel less alone or more convinced of a positive meaning of life: "Zoffi aveva scoperto che siamo separati dalle cose, dagli alberi, dal cosmo, oltre che da noi stessi e dagli altri che non la pensano come noi." (84-85) But what could the young man do in order to escape his life as a clerk in a tobacco store? Thus, the narrator tells us, Zoffi began to have a lined face, even at the young age of twenty, and "aveva già l'aria del vero eroe moderno, l'eroe dei nervi tirati che riflette in solitudine, dicendosi ormai disilluso di tutto." (85) The narrator does not know what became of Zoffi or the other school friends and he concludes: "Io vorrei sapere dove sono andati a finire tutti quanti, e se siamo davvero esistiti, se è proprio questa la vita." (87) The evanescence of everything past, and a persistent sense of the irreality of even the most mundane memories mark this story, as is true for so much of Celati's sadly comic writing.

"Un episodio nella vita dello scrittore Tritone" is the final story of this slim volume. If the other two tales gently explore the desires and inner turbulence of youth, this story obliquely says a great deal about Celati's atittude toward the figure of the acclaimed writer, a role that he himself now plays, but one about which he has always expressed strong diffidence. Tritone is the native son of renown, who is called "la migliore penna nazionale" by "il preside Di Cece" in the presence of the narrator and his school chums. (89) These youths, who spend a great deal of time talking of novels they had read, wished to write, or disdained simply on principle, had already decided that Tritone's historical novels, unread by them, were nonetheless worthy only of disdain. When Tritone comes to know that there are people who do not consider him the best writer of the nation, he enters into a crisis: "[…] in quel momento s'è sentito vacillare, avvertendo un tremore nello sfintere anale che si contraeva con spasmi intermittenti." (99) Although he is written about in the official histories of literature and lauded for his annual production of a new novel, he realizes that his standing is not unassailable. Celati ends the story by recalling his own father, who wrote only when the spirit truly moved him: a way of being a writer that Celati quite clearly prefers to the more "official" role either taken on willingly by writers themselves or else imposed by the literary establishment.

Both a return to Celati's youth and to themes of earlier stories and novels, this charming, touching, and thought-provoking little volume shows the author at the height

of his powers, as he engages his readers with "little" tales about "everyday" people whose experiences are nonetheless more eloquent than many a grander tale.

Rebecca West, *The University of Chicago*

Alessandro Carrera. *Lo spazio materno dell'ispirazione*. *Agostino, Blanchot, Celan, Zanzotto*. Fiesole: Edizioni Cadmo, 2004. Pp. 255.

Carrera's book is a convincing and engaging example of critical hermeneutics, and of a language and a thought that navigate with assurance and elegance the disciplines of literature and philosophy. The title is as intriguing as the authors selected to explore the mechanisms and the experience that determine the event of writing. Why is it that we write, but perhaps most important, what is it that we do when we write? These, in summary, are the questions that criss-cross this rich and intense book. The very first sentence in "Premessa" leaves no doubt regarding the intention of the author: "Questo libro è interamente attraversato, anzi ossessionato, dal tema delle origini e delle geneaologie" (9). This statement is accompanied shortly after by a significant clarification that simultaneously declares the book's methodological framework as well as its own conceptual perspective: "In opposizione a una tendenza rimasta immutata da Platone a Derrida, in forza della quale la scrittura risulterebbe il prodotto di una ragione maschile e paterna, questo studio indaga la possibilità che l'ispirazione poetica, il ritmo del verso e il senso dello scrivere risalgano invece a una genealogia femminile e materna" (9).

Carrera's hypothesis is not dissimilar to the main Western articulation of aesthetic experience; that is, that writing, *la scrittura*, begins with a lack. In the Italian context, Italo Calvino has devoted beautiful pages to the conceptualisation and investigation of the gap, of the missing link which authors and thinkers have insistently interrogated in order either to fill it or merely to contemplate the impossibility of fathoming it. Being in the presence of the "lack," as Carrera knows well, is not only the privilege of poets. Philosophers and novelists have confronted it, too. It is not by chance, therefore, that the four chosen authors are interesting examples of a writing that is incessantly at the threshold of literature and philosophy, at that site, that is, where language comes face to face with its own event as language: "La scrittura del poeta," writes Carrera, "(ma a certe condizioni anche quella del filosofo e del narratore), che non è libera da nulla, è però libera dalla costrizione a funzionare" (24). It is precisely the challenge to an ordinary understanding of language, of language as an instrument of communication, that may uncover what Heidegger would call a new and different experience of language. In a similar way to Heidegger, especially the Heidegger of the *Turn*, and Walter Benjamin, especially Benjamin's early essays on language such as "On Language as Such and on the Language of Man," Carrera focuses on the relation between, and the aesthetic and hermeneutical significance of, the "qui" of language (its communication) and the "al di qua" of language (its silence). As Carrera writes, somehow enigmatically, "L'al di qua della scrittura non è il suo fuori; è piuttosto il suo segreto. E il segreto della scrittura consiste nell'essere più piccola di ciò che contiene, e più grande di ciò che non contiene" (10). What is innovative, though, is the critical angle that Carrera adopts to study language and writing. He does not insist on the lack, but rather on the "distanza" (the gap, the fracture, the caesura) that invokes writing. This "distanza," according to Carrera, must

also be looked for in the absence of the mother, or rather, in her withdrawing: "La scrittura, si è detto, avviene in assenza del padre. Ma in una certa misura avviene anche in assenza della madre, o per meglio dire ha luogo solo di fronte a un suo ritrarsi" (135).

Martin Heidegger, as is well known, is the philosopher who, in the twentieth century, celebrated the philosophical importance of "withdrawal" as the necessary path towards a revolutionary re-conceptualization of thought and ontology, and towards a new philosophy beyond metaphysics. It is interesting, and not without significance, that two of the authors Carrera selects to explore the "maternal space of inspiration," Blanchot and Celan, were strongly influenced by Heidegger's thought. The chapter on Blanchot, which opens the book, explores with care and creativity the philosophical and literary fabric of Blanchot's writing, emphasizing the importance that the French author placed on suspension — which in this context is equivalent to "withdrawal" —, on the quintessential neutral space, where the investigation of the "qui" and "al di qua" of language is carried out. Carrera also draws attention to the significance that silence acquires in Blanchot, a silence that resonates with words and meanings, and continues to reverberate in space and time like a halo.

It is silence again, embodied this time in the voice, which takes centre stage in the articulation of Augustine's *Confessions*. "Nostro scopo," writes Carrera in relation to Augustine, "è indagare il rapporto fra tempo, scrittura, suono e voce in Agostino, al fine di mostrare che la scrittura, in Agostino, tende precisamente a rendere ragione di ciò che essa stessa deve escludere come suo 'al di qua'" (85).

The chapters on Celan and Zanzotto detail the vital conversation between literature and philosophy with lucid and precise insights, contributing to an original interpretation, especially in the case of Zanzotto's writing, of its origin and of its preoccupations.

Carrera's book does not answer all the important questions that are posited within, and yet it provides a precious instrument for, and further insights into, the interpretation and understanding of literary and philosophical experiences which are at the centre of Western ontology and aesthetics. And it achieves this through an engaging, and at times inspiring and beautiful language, attention to detail, and solid scholarship.

Paolo Bartoloni, *The University of Sydney*

Alessandro Carrera, *I poeti sono impossibili: come fare il poeta senza diventare insopportabile*. Roma: Il Filo, 2006. Pp. 180.

Il volumetto raccoglie ventiquattro saggi di vario genere — dalla polemica all'argomentazione filosofica al *personal essay* — pubblicati in rivista nell'arco di dieci anni circa. Si tratta di interventi spesso mirati e circostanziati, che però hanno in comune la riflessione fondamentale sul fare poesia. In questi saggi, Alessandro Carrera, che tutti conosciamo sia come saggista e professore universitario sia come autore in proprio di romanzi e poesie, affronta la poesia sia nelle sue dinamiche formali — nel tragico rapporto tra individuo e linguaggio che vi sta dietro — sia nel ruolo sociale e nelle abitudini di lettura (o di non-lettura).

L'argomentazione teorica centrale sulla tensione tragica tra individuo e linguaggio si trova nel saggio "La tabacchiera degli dei: sul dissidio tra filosofia e poesia" (116-28). Mettendo a confronto la tradizione filosofica (la ricerca del *logos* che "dice" il vero) con la poesia (che non può "dire" il vero conquistato filosoficamente), Carrera riconosce nella

proposizione poetica un valore di giudizio. Una cosa detta in poesia si dà come verità e costruisce un mondo intero partendo da se stessa come condizione ("*se e solo se*"). La poesia può dire il vero, ma, diversamente da quello della filosofia, si tratta di un vero non falsificabile.

Una tale intuizione del vero, però, il soggetto che scrive finisce col subirla e con l'esserne succube. Se il motto del filosofo è "conosci te stesso", quello del poeta sembra essere invece "ignora te stesso" (Coleridge). Scrivere poesia significa arrendersi, abbandonare il proprio ego e pagare con la vita, sostiene Carrera; solo gli ingenui inesperti non sanno che "la poesia [...] non dà niente, chiede soltanto. [...] l'ispirazione è una condanna a morte" (47-48). La vertigine della lucidità e della visione del vero comporta quindi anche la marginalizzazione dalla società, dalle funzioni regolari del vivere. E infatti quando scriviamo poesia *non funzioniamo*, scrive Carrera: la poesia è un'attività in perdita. È chiaro il recupero di una tradizione di orfismo moderno, sulla scorta dei romantici, ma soprattutto di Mallarmé e Blanchot (a cui Carrera ha infatti dedicato il suo *Lo spazio moderno dell'ispirazione*).

Si rinuncia all'io non solo scrivendo poesia, ma anche leggendola. "Leggere poesia", scrive Carrera, "significa dunque esporsi all'alterità più che in ogni altra pratica di lettura, significa farsi invadere dalla voce dell'altro e lasciarsi possedere dalla sua fisicità" (52). Significa lasciarsi ridimensionare, lasciarsi ricordare che non si è autosufficienti; e per chi scrive poesia, ciò significa dialogare non con l'infinito in astratto, ma con un lettore preciso, anche se solo immaginato, un lettore da rispettare ("Sapersi ascoltare" 89-93).

Perciò la poesia è un'attività a rischio. Sotto il peso di tali tensioni, o si perde completamente ogni pretesa di riconoscimento della propria individualità, o ci si rende estremamente vulnerabili alle lusinghe e alla voglia di riconoscimento sociale (come nel caso del dignitoso poeta americano amico dell'autore istigato con malizia da un Evghenij Evtushenko sadico e imborghesito). E allora comincia la tragicommedia delle speranze tradite e delle illusioni perdute, delle ripicche e dei rifiuti, delle invidie e dei livori.

La poesia, scrive Carrera, avrebbe bisogno di altro: di un pubblico di lettori veri che comprino e leggano i libri, che li discutano e instaurino una conversazione vera e distesa sulla poesia, simile a quella che si può avere sulla narrativa, sul cinema, sulla musica, sul mondo in genere. L'unico esempio di conversazione schietta e civile tra lettori e autori si trova però ai corsi della Humber School of Writing, che infatti sono in prevalenza di prosa e in inglese (sarebbe interessante un paragone con gli equivalenti italiani).

Con *I poeti sono impossibili* Alessandro Carrera definisce alcune dinamiche concettuali molto importanti, su cui si tornerà inevitabilmente a pensare e a scrivere; tocca alcuni punti nodali del fare e diffondere cultura oggi e regala due o tre aneddoti illuminanti con rara lucidità e leggerezza — "Sulla stupidità dell'intelligenza (e viceversa)" è obbligatorio per chiunque si accosti a Gianni Celati. Con i concetti e gli argomenti che esprime, a volte con tensioni analogiche piuttosto complesse, il libro pone i termini di quel discorso comune, di quella conversazione diffusa sulla poesia che Carrera, a ragione, ritiene necessaria. Se la poesia deve esser fatta non solo di autori, ma anche di lettori attenti e competenti, *I poeti sono impossibili* apre la strada a una poesia possibile e tutta da costruire.

Andrea Malaguti, *Columbia University*

Luigi Fontanella. *Pasolini rilegge Pasolini*: *intervista con Giuseppe Cardillo.* Milano: Archinto, 2005. Text and CD. Pp. 65.

This short work includes the heretofore unpublished transcription, as well as the audio CD, of the 1969 interview which Pier Paolo Pasolini granted to Giuseppe Cardillo during his second trip to New York. At that point in his career, the Italian *provocateur* (who was to suffer a violent death in 1974) had already produced many of his best-received films and poetry, in addition to various interdisciplinary articles which appeared in national newspapers and magazines. The reader will therefore appreciate this publication as a synthesis of many of the issues and controversies which have come to characterize Pasolini's stormy existence. The book is divided into two parts: Fontanella's introduction, followed by the transcribed conversation between Pasolini and Cardillo.

The introduction is an interesting, well-documented and overall illuminating complement to the interview. Most notably, Fontanella highlights the way in which Pasolini's reaction to New York changed over the period separating the first (1966) and the second (1969) trips to the city, thereby underscoring the crucial nature of the intense work undertaken by Pasolini during the three-year gap. Quotes from Oriana Fallaci's 1966 article-interview aptly describe his initial passion for New York's vitality as the breeding ground for a New Left. For his part, Fontanella astutely likens Pasolini's *Guerra civile*, the written account of his first visit, to a mental film replete with chaotic but exalted sequences shot in Harlem or Greenwich Village, among others. By 1969, however, his unbridled enthusiasm had given way to an embittered critique of the conformist, capitalistic, materialistic, in short, bourgeois values of the Western world on the whole. Indeed, in three short years, Pasolini's intellectual, artistic, and political endeavors had burgeoned: going from essayist to playwright, from poet to film director, from Marxist defender of the proletariat to third-world sympathizer, he had definitively become a *poeta civile* (7) in his own right. This is the term used by Alberto Moravia (in an also unpublished speech delivered at the 1980 Yale University Symposium dedicated to Pasolini) to describe his good friend's political, social, and historical engagement, which polemicized and lamented, from the Left, Italy's failings. Fontanella's citation on more than one occasion of the Moravia text lends coherence to his introduction and contributes to the reader's broad understanding of Pasolini's work up until 1969. Otherwise, the structure of the opening commentary — clearly organized into seven numbered parts — is somewhat more discursive than intuitive. In addition to sections three, four, and five, which describe the two New York trips and the three years in between, the others concentrate on Pasolini the educator (1), Moravia's portrait of his friend (2), Pasolini's "Theater of the Word" (6) and his anti-consumerist poetry (7). Although the seven parts are by and large chronologically sequenced, such an explicit division serves no obvious purpose and rather detracts from Pasolini's own description of his production as an inextricable magma (45). In addition, the introduction sometimes runs the risk of redundancy, when the author either directly quotes the interview itself (15-16; 25) or paraphrases Pasolini's own comments (21; 64). To his credit, Fontanella avoids this pitfall when he expands brilliantly upon the nature of Pasolini's theater and late poetry, for example, both of which he accurately contextualizes. More importantly, however, the introduction ends on the confirmation of the theoretical moorings which were always at the heart of Pier Paolo's artistic undertakings, namely, poetry in the broad sense as marginality and resistance to closure.

As for the interview proper, Cardillo's stated purpose is to provide students and teachers with an overview of Pasolini's professional and personal trajectory, and the discussion does cover in more or less detail Pasolini's essays, poetry, theater, cinema, and novels in relation to his life. There is, however, a dominant theme which recurs throughout the interview — Pier Paolo's religious sentiment — which Fontanella is naturally prompted to inquire about following a discussion of the visceral, non-rational origins of poetry on the one hand, and his interlocutor's intense sympathy for the marginalized, on the other. It is, after all, Pasolini's sense of the sacred in the broad, non-ecclesiastical, and anthropological definition of the term that permeates his existence and unmistakably brands each genre in which he works. He himself traces his first poems in the native Friulian dialect to the intuition of poetry as hierophany. Subsequently in *Ragazzi di vita,* for example, this urge to compose poetry takes the form of the pastiche of the Roman dialect and of the notion of its sub-proletariat speakers also as revelatory of the divine. From there, the conversation proceeds to the cinema, and Pasolini again accents the sanctity of his technique or style. To the inherent realism of a long sequence shot, he contrasts the epic or mythical dimension created through frequent use of close-up and montage, that is, a series of juxtaposed cuts. Pasolini's theater and late poetry are further manifestations of the sacred. Indeed, he seeks to create plays and poems which resist banal vulgarization in the face of our increasingly bourgeois societies, which, according to him, continue to desacralize the world.

Fontanella does Italianists a great service in bringing Cardillo's interview to print. Not only does his book serve as an introduction for those who are not familiar with Pasolini's work; it also provides many valuable insights concerning his metaphysical vision. Moreover, the opportunity to hear the voice and see the face (in the eight pages of photos taken during the 1969 visit to New York) of this ill-fated individual who has become somewhat of a cult figure, is very exceptional indeed.

Kathryn St. Ours, *Goucher College*

Ugo Skubikowski. *Vite italiane. Dodici conversazioni con italiani*. Toronto: U of Toronto P, 2005. Pp. 167.

Il mercato editoriale dei testi per l'apprendimento dell'italiano come lingua seconda ha recentemente registrato negli Stati Uniti una notevole fioritura dovuta al crescente interesse verso questa lingua sia nelle scuole superiori che nelle università. È difatti aumentato il numero degli studenti che scelgono di studiare l'italiano ma sarebbe riduttivo spiegare le ragioni di questa rinnovata attenzione tenendo soltanto in considerazione la richiesta di coloro che provengono da un retroterra etnico o culturale italiano di antica o recente immigrazione i quali, giunti ormai alla terza o alla quarta generazione, si volgono alla ricerca delle loro radici culturali.

A mio avviso l'interesse verso la lingua italiana è stato e continua ad essere suscitato dalle suggestioni emanate da una rinnovata immagine dell'Italia contemporanea, un'immagine, a volte, ricca di contraddizioni ma che risulta, nondimeno, enormemente mutata rispetto ad alcuni stereotipi frusti e oleografici di un paese arretrato e tradizionale. L'Italia di oggi è sempre di più un paese che si confronta dinamicamente sulla scena globale attraverso le sue molteplici relazioni e le sue variegate iniziative. È un paese che partecipa attivamente alle missioni di pace internazionale, un paese la cui potenza

economica lo pone come membro del gruppo del G8 e la cui politica estera concorre risolutamente alla costruzione dell'Unione Europea. Oltre a questo l'immagine dell'Italia è cambiata anche grazie e soprattutto al suo spirito imprenditoriale, alla diffusione della moda italiana che ha fatto di Milano una riconosciuta capitale internazionale, all'essere meta di un turismo diffuso e di elite allo stesso tempo, alle valutazioni positive suscitate nel mondo dal design industriale e all'apprezzamento pressoché universale della sua cucina, dei suoi prodotti tipici nonché di un certo stile di vita immediatamente identificabile come italiano. Non mancano, d'altronde, i problemi che il paese deve affrontare, alcuni dei quali sono gli stessi di altre nazioni, come le nuove sfide della globalizzazione, la delocalizzazione delle industrie e la conseguente crescita della disoccupazione interna, l'immigrazione dal terzo mondo e la minaccia del terrorismo. Altri problemi sono invece spiccatamente italiani, come, ad esempio, la cronica instabilità politica, la corruzione diffusa ed il difficile percorso verso la modernizzazione di tutto il paese.

Mi sembra che a questa visione complessa delle fortune e dei problemi dell'Italia moderna si sia ispirato Ugo Skubikowsi, con questo suo *Vite italiane. Dodici conversazioni con italiani*, che si situa idealmente a metà tra un libro di divulgazione sul costume e lo stile di vita degli italiani ed il libro di testo per l'apprendimento della lingua. Skubikowski ci porta immediatamente all'interno del mondo italiano, nel mezzo delle sue attrattive e delle sue contraddizioni, tramite dodici interviste che intendono illustrare in maniera rappresentativa alcuni aspetti della società italiana, dei suoi problemi e delle sue aspettative, che vanno dall'ambito studentesco a quello lavorativo o a quello esistenziale. Da qui discende anche la scelta e la varietà delle persone intervistate, donne e uomini comuni, di tutte le classi sociali, di tutte le età e di tutte le provenienze geografiche, uno spaccato, insomma dell'Italia di oggi. Si comincia con Giulia, una studentessa liceale, e si prosegue poi con Bianca, una vedova con una figlia ed ex insegnante di inglese; poi viene Lelio, un regista televisivo, Carla, che insegna e sostiene la famiglia, Gennaro, un ristoratore napoletano di successo, Dania, una neolaureata in architettura ed in cerca di lavoro, Giancarlo, un artista, Adriana, una quarantenne nubile, Renzo, che è stato prigioniero durante la seconda guerra mondiale, Rita, una professoressa di liceo, Piero, un antiquario fiorentino, ed infine Stefano, un rappresentante di vendite. Ognuna di queste interviste pone in risalto un particolare aspetto della vita italiana: la scuola e l'università, la televisione, la condizione femminile, l'alimentazione, il fascismo e l'eredità della storia recente, la famiglia, il patrimonio artistico ed infine l'economia e il commercio.

Attraverso l'interesse suscitato dalla lettura delle esperienze di vita degli intervistati, il libro intende promuovere ed integrare le quattro abilità che sono alla base dell'apprendimento di ogni lingua straniera: il parlato, l'ascolto, la scrittura e la lettura. Ad ognuna delle interviste si accompagna, strategicamente, un glossario minimo che serve il duplice scopo di facilitare la comprensione, e al tempo stesso di limitare il continuo ricorso al dizionario. Anche molte delle più comuni espressioni gergali o regionali sono spiegate in italiano e l'inglese soccorre soltanto in sostegno di una maggior leggibilità del testo. Ogni intervista, inoltre, è preceduta da una *scheda di cultura* che fornisce delle indicazioni preziose sui punti di maggior interesse contenuti nelle interviste. Alla lettura di queste ultime fanno seguito tre diverse sezioni o gruppi di esercizi: "Rispondere alle seguenti domande" è un gruppo di quesiti che intende verificare la reale comprensione della lettura; "Suggerimenti per elaborazioni orali o scritte" sono degli inviti all'elaborazione orale o scritta dei contenuti dell'intervista, e che

spesso creano lo spunto per la creazione di una narrativa o di una drammatizzazione – *role play* – ispirata dall'argomento. La terza sezione, "Esercizi", o attività grammaticali legate alla lingua e al contenuto dell'intervista, copre, per ogni conversazione e nell'intero libro, tutto l'arco della grammatica italiana sia nelle sue strutture di base che nelle variazioni del parlato quotidiano e locale.

Tutte queste attività sono disegnate dall'autore avendo sempre in mente un certo grado di flessibilità per cui l'istruttore, tenendo anche conto dei bisogni specifici degli studenti che ha di fronte e del tempo a disposizione, può scegliere di esaltare solo alcune delle sezioni, o di seguire l'ordine suggerito dal testo o di invertire la scansione delle attività, il che si rivela di indubbio vantaggio per l'intera classe.

Questo volume di Ugo Skubikowski mi sembra ben costruito, interessante, tagliato sulle esigenze effettive di una classe di lingua italiana negli Stati Uniti. È strutturato bene, le sezioni sono articolate in modo efficace e le stesse interviste, oltre ad incuriosire, sono veramente in grado di offrire molti spunti capaci di rimuovere la distanza tra il parlato e lo scritto, il che evita, in ultima analisi, di lasciare lo studente in un vuoto di elaborazione critica. Non sono in grado di dire se il testo sia fornito di un cd per una eventuale esercitazione di ascolto, ma questo, se fosse prodotto, sarebbe veramente ottimale.

Giuseppe Tosi, *Georgetown University*

Clarissa Clò, ed. "Spaesamenti padani. Studi culturali sull'Emilia-Romagna." *Il lettore di provincia* 123/124 (maggio/dicembre 2006).

Per chi è nato e cresciuto nel cuore del "modello emiliano" non è facile visualizzare il complesso apparato culturale che lo autoalimenta. Occorre uno sguardo straniato, uno *spaesamento* che faccia breccia in quell'ininterrotta *collective narrative* che racconta di come l'amministrazione della sinistra abbia realizzato una "city upon the hill" ai lati del Po. Nella miseria della storia nazionale questi luoghi hanno rappresentato, assieme ad altri casi più o meno isolati, un'eccezione. Comprensibile allora che, in ambito accademico, sorga la tentazione di costituire una specie di *area study* applicata alla zona padana.

Il volume monografico de *Il lettore di provincia* intitolato "Spaesamenti padani. Studi culturali sull'Emilia-Romagna" rappresenta un primo tentativo di riflettere sul motore della *valorizzazione* emiliano-romagnola in maniera interdisciplinare e soprattutto critica rispetto alla stessa materia di studio. Un volume con saggi e interviste (complessivamente di buon livello) improntati appunto alla metodologia dei *Cultural Studies* che vogliono analizzare, come dice la curatrice Clarissa Clò nell'introduzione, il fatto culturale in quanto "espressione estetica" e al contempo "pratica sociale" (11).

Perché del resto la storia di queste terre ha radici lontane: leghe bracciantili, camere del lavoro, cooperative, giunte comunali socialiste. Già nel 1885, a Reggio Emilia, Camillo Prampolini (1859-1930), uno dei padri del socialismo italiano, aveva intuito come, con l'attuazione del "programma cooperativista", "la [...] città, il [...] Comune sarebbero [stati] citati ad esempio non in Italia soltanto, ma in tutto il mondo" (R. Testi "Coperative e Globalizzazione," *La Rivista del Manifesto*. http://www.larivistadelmanifesto.it/archivio/4/4A20000317.html 4 Marzo 2000).

È sorprendente leggere allora quanto scriveva a proposito Antonio Gramsci. Alla vigilia del congresso di Livorno, egli affermava: "[...] i riformisti portano come

esemplare il socialismo reggiano, vorrebbero far credere che tutta l'Italia e tutto il mondo può diventare una sola grande Reggio Emilia" (*Il pensiero di Gramsci*, a c. di C. Salinari & M. Spinella, Roma: Editori Riuniti, 1977, 81-82).

E questo perché quel "benessere" era anche il risultato di protezioni doganali che, mentre affamavano il sud, contribuivano a mantenere nel nord una "aristocrazia operaia". Privilegi che segmentavano il proletariato lungo una linea basata su un identitarismo di matrice razzista. Del resto, il pensiero sul meridione dello stesso Prampolini non ammette repliche: "l'Italia si divide in nordici e sudici".

Oggi quella mitologia della città sulla collina si è arricchita nell'immaginario collettivo del racconto di una modernizzazione efficiente e sostenibile. Se si vuole dunque applicare la metodologia dei *Cultural Studies* alla macro-area Emilia Romagna, si deve procedere in maniera dialettica, evitando la trappola dell'autenticità. Per questo in "Spaesamenti Padani" si rintraccia il tipico chiasmo dello sviluppo capitalista. Da una parte, la modernizzazione che, col cambiamento dei mezzi di produzione, disarticola le forme di socialità esistenti e tutto uniforma secondo la logica del profitto. Dall'altra, la reazione regressiva nel localismo, nell'identitarismo che difende le rendite di posizione. Ma assieme a questi, gli elementi progressivi: lo scambio, la circolazione di uomini, idee e la difesa di una differenza, o meglio, di una specificità della memoria del luogo che è forza materiale viva.

Ecco quindi, la declinazione del termine chiave del dibattito: lo *spaesamento* in quanto *deterritorializzazione*, cioè *epoché* sull'esistente e sua messa in prospettiva. La rappresentazione del territorio è perciò centrale: sia essa filmica (la riflessione su *Lavorare con lentezza* di Guida Chiesa, il cinema itinerante *Cinemovel* di Elisabetta Antognoni e Nello Ferreri), sia essa musicale (i CCCP, i Modena City Ramblers o i Fiamma Fumana), figurativa (il lavoro di Luigi Ghirri e la pittura di Piero della Francesca nella lettura di Pasolini), o letteraria (i racconti di Gianni Celati, il romanzo *Boccalone* di Enrico Palandri, o la rivista migrante "El Ghibli").

E qui rileviamo anche le due prospettive che segnano il volume. Da una parte, la deterritorializzazione assume i connotati di una pluralità a volte autoreferenziale, in cui l'indeterminatezza del nomadismo sembra bastare a se stessa. Avremo allora, nella lettura di Marina Spunta, il paesaggio sognante di Ghirri o i racconti di viaggio di Celati. Indeterminatezza che diventa motore narrativo nella "dinamica del desiderio" da cui parte Vincenzo Binetti nel suo saggio sul nomadismo in *Boccalone*. Ma assume anche il valore di categoria storico-sociale nell'analisi che lo stesso Palandri fa della Bologna degli anni settanta, dove, caduta la centralità operaia, l'antagonismo pare diluirsi, disseminarsi nella soggettività, per diventare "pratica personale" (43). Questo spaesamento registra anzitempo la caduta di una "visione complessiva", del punto di vista centrato del soggetto per affermare una "singolarità dell'altro", di una soggettività anarchica e nomade.

Ma che l'altra faccia dell'anarchia nella divisione sociale del lavoro fosse il dispotismo sul luogo di lavoro, era cosa già nota dai tempi del *Capitale*. Triste previsione di come le esigenze di affermazione vitale dei corpi, di fuga dalla gabbia fordista siano state poi messi a profitto nella successiva ristrutturazione postfordista. Di come il lavoro si sia disseminato in ogni luogo: negli affetti, nella creatività, trovando fonte di profitto proprio nelle pratiche personali. In Emilia-Romagna come altrove: il dispotismo è accresciuto perché interiorizzato a livello molecolare in una società precaria, in cui il *lavoratore immateriale* assomiglia sinistramente ai braccianti di Prampolini.

L'altra lettura dello spaesamento invece è quella che emerge nella riflessione di Chiesa quando ricorda che il lavoro di Ghirri (da lui personalmente ammirato) "si basava su una continua esclusione: vicino a quella cascina che [...] aveva mirabilmente fotografato nella nebbia mattutina [...] avevano appena costruito un gigantesco *shopping center*" (52). Qui diventa necessario, insomma, trovare una narrazione che non solo si dia a vedere, ma che renda visibili le contraddizioni che la modernizzazione copre col suo marketing territoriale. Perché è proprio quando si rintracciano gli sviluppi storici di una società e si attua una visione non pacificata del luogo che il passato si carica di un futuro possibile. Interessante, in questo senso, il saggio di Giuliana Minghelli sul fortunato esperimento "nazional popolare" dei Modena City Ramblers. Le canzoni della *band* modenese, con la loro contaminazione di stili e il loro ritmo trascinante, riescono spesso a "riaffermare" quella "trasmittibilità dell'esperienza" ritenuta ormai irrealizzabile dai sacerdoti della postmodernità (63).

Qui la contraddizione rimane viva: il nomadismo che rifiuta la mera circolazione delle merci, proprio perché vede nel territorio, nelle nuove socialità in gestazione e nel loro sviluppo storico la matrice di una originarietà conflittuale, mai ridotta ad una *emilianità* o *romagnolità* da *brand* territoriale. È qui che la tensione (carica di futuro) tra "radici/nomadismo", per dirla con Chiesa, diventa simile alla dialettica gramsciana tra passato/presente.

Andrea Righi, *Cornell University*

Gaetano Cipolla. *Siciliana: Studies on the Sicilian Ethos*. Mineola, NY: Legas, 2005. Pp. 249.

Anyone interested in things Sicilian will at one time or another meet with Gaetano Cipolla's published fruits of indefatigable labour: he is professor of Italian at Jamaica, New York; he has translated poetry from Sicilian to English and published various books and booklets; he is the founder, editor, and president of *Arba Sicula* (a journal dedicated to Sicilian culture). As publisher / editor of Legas, he has founded two series dedicated to Sicilian culture; he even finds the energy to accompany a group on a yearly Sicilian tour. Therefore, a volume on the Sicilian ethos by this well-known authority on Sicilian culture almost guarantees to offer a fresh look at one of the most intriguing cultures of the Mediterranean area.

The book opens with a brief preface in which the author explains that the essays included are a record of his learning experiences which should "provide the reader with a mirror reflection of the Sicilian ethos." Four of the fourteen essays appear in print for the first time; the rest have appeared previously in various publications. It is Cipolla's hope that the book "will provide the reader with enough pieces of the puzzle that Sicily represents to make a coherent and understandable picture" (11).

The volume is divided into two parts. Part I is composed of seven essays which expand on the topic, "What makes a Sicilian?." The opening essay is a response to the not-so-flattering reputation the island occupies in the collective imagination, especially in the United States. The author illustrates some qualities of Sicilians: extremes of emotion, pride in themselves and in their homeland, fatalism, acceptance and resignation to a harsh life, pessimism, hospitality, reverence for the family and the mother, intelligence, exaggerations of own worth, cautiousness, keen sense of humor, dislike for the police and

system of justice. These and other qualities express themselves in modes of behavior created by climatic and geographic conditions, and the culture of so many invaders throughout the centuries. Sicilian contributions to western civilization include, among others, poetry, philosophy, science, law, politics and government, art, theater, political movements, first cookbook.

In the essay "The Trinacria: The Symbol of Sicily," Cipolla traces the origins and modifications of the tryskelion, the symbol of three running legs with the head of the Medusa in the middle. "Sicily and Greece" tackles the question of the impact of ancient Greek civilization on the island. "The Muslims in Sicily" responds to persistent misconceptions and blatant errors concerning Sicilians (found, for example, in Tarantino's film *True Romance*) and presents a short history of Muslims in Sicily. "The Jews of Sicily" illustrates salient events in the history of the Jews and their contribution to the island's life. "Is Sicilian a Language or a Dialect?" attempts to dispel the stigma attached to the Sicilian language by many of its speakers, while "The Sounds of Sicilian" claims to be a "pronunciation guide" that discusses the Sicilian alphabet and the sounds represented therein, although it does not mention the fact that there is no standard Sicilian orthography.

Part II deals with Sicilian literary authors with whom Cipolla feels "more at home" (10): "Giovanni Meli: the Sicilian Muse"; "On Translating Giovanni Meli's Poetry"; "Pirandello: the Poetrics of the Labyrinth"; "Pirandello: Don Quijote or Don Chisciotti?"; "Nino Martoglio"; "Vitaliano Brancati"; "Translating Andrea Camilleri."

The title of this volume promises studies on the Sicilian ethos, but if the definition of the term points to "distinguishing character" or "spirit," then only the first essay reflects this purpose closely. The author does not make it clear how, for example, ethos and translation, or ethos and literature are related, and therefore the book appears more like a collection of unrelated sections.

There is no doubt that a non-specialist reader may find many interesting and thought-provoking facts provided by Cipolla; there are, however, a number of inconsistencies and puzzling opinions. In general, the bibliographical references present uneven treatment: in the first two and the last essays, for example, they are lacking altogether (a quick perusal of www.vigata.org would have given the author answers to all his questions on Camilleri's language). In other essays, the references do not include the most authoritative works dealing with the topic (for example, essays on language and pronunciation should mention Giovanni Ruffino, *Sicilia*, Roma: Laterza, 2001). As regards the Sicilian language, Cipolla claims (without giving any reference) that linguists "have been sounding, somewhat prematurely […] the funeral bells mourning the death of dialects for 50 years" (104, and repeated 121), when in fact linguists are loath to make predictions about a language's future (rather than predictions, sociolinguists describe "scenarios": Gaetano Berruto, "Come si parlerà domani: italiano e dialetto" in *Come parlano gli italiani,* a c. di Tullio De Mauro, Firenze: La Nuova Italia, 1994, 15-24). Furthermore, it is universally accepted that the term *naca* in Sicilian (and other Southern dialects) is derived from ancient Greek and not, as Cipolla writes, Arabic (72); (see, for example, Gerhard Rohlfs, *La Sicilia nei secoli*, Palermo: Sellerio, 1975, 31). In addition, the volume is marred by a number of typographical and other errors: "yello" (for *yellow* 35), "quiet" (for *quite* 60), etc.

This book certainly fills a void in a general literature on Sicily in English by avoiding the trite, tiresome, and untrue generalizations based on the pervasive image of

the mafia as the all-encompassing Sicilian trait. It shows that Sicilians possess contradictory characteristics and that Sicily offers a profound sense of history punctuated by sixteen foreign invasions. The Sicilian puzzle, however, needs many more pieces to make "a coherent and understandable picture" than those found in this book. It is to be hoped that such an eminent scholar as Cipolla will continue to provide these pieces.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University*

Brief Notices 2006. Edited by Anne Tordi.

Glauco Giuliano. *Nitartha. Saggi per un pensiero eurasiatico*. Lavis (TN): La Finestra, 2004. Pp. 284.

Following the initial "Avvertenze" (8) on transcription criteria for the Chinese, Sanskrit, and Tibetan names used in the text, and "Orientamenti" (11-29), the book is divided into three chapters: "Il poema di Seng-ts'an" (31-93); "Il poema di Ma-gcig" (95-193); and "Premesse ed esito dell'ermeneutica spirituale comparata" (195-264). A bibliography concludes the volume (265-84).

***Modèles médiévaux dans la littérature italienne contemporaine.* Arzanà 10 (December 2004). Cahiers de littérature médiévale italienne. Études réunies par Denis Ferraris et Marina Marietti. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. Pp. 312.**

This issue of Arzanà is divided into 4 sections. The first (19-102), "Mises en scène de chroniques et d'hagiographies médiévales," contains articles by Véronique Abbruzzetti, Dominique Budor, Johannes Bartuschat, and Béatrice Laroche. The second section (103-80), entitled "Valeurs et schémas médiévaux chez Leopardi," includes essays by Marina Gagliano, Donatella Bisconti, and Perle Abbrugiati. The third section (181-246), "Modules poétiques et narratifs," includes articles by Marina Marietti, and Claude Perrus and Anne Boulé-Basuyau. The final section (247-310), "Figures et poètes mythiques," contains articles by Denis Ferraris, Myriam Tynant, and Walter Geerts.

Stefano Guglielmin. *Come a beato confine.* Con nota di Tiziano Salari. Castel Maggiore (Bo): Book Editore, 2003. Pp. 67.

Stefano Guglielmin was born in 1961 in Schio (Vicenza), and is the author of poetry and essays. This collection of verse is divided into two parts: "*io* in terza persona" (5-49) and "Dappertutto" (51-60). The volume concludes with Tiziano Salari's note entitled "L'ultimo confine di *io*" (61-66).

Gerhard Regn, ed. *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar.* Münster: Lit Verlag, 2004. Pp. 344.

This volume contains the following essays: "Autorität, Pluralisierung, Performanz: die Kanonisierung des *Petrarca volgare*," by Gerhard Regn (7-24); "Kommentartraditionen und Kommentaranalysen. Zum Stand der Forschung," by Florian Neumann (25-78); "Autorität, Klassizität, Kanon. Petrarca und die Konstitution literarischer Autorität" by Florian Neumann, (79-110); "Lateinischer Petrarkismus und lyrischer Strukturwandel. Die Autorisierung der Liebeselegie im Licht ihrer rinascimentalen Kommentierung," by Jörg Robert (111-54); "'Esse ex eruditis qui res in Francisco, verba in Dante desiderunt'.

Francesco Petrarca in den Dante-Kommentaren des Cinquecento," by Bernhard Huss (155-188); "Biographie und Moralphilosophie in Alessandro Vellutellos *Canzoniere*-Edition," by Catharina Busjan (189-232); "Kartographie der Liebe. Die Regionalkarte der Sorgue und die Autorität des *Canzoniere* im rinascimentalen Petrarca-Kommentar," by Gerhard Regn (233-62); "Formale Autorisierung und *Tavole* in den Petrarca-Kommentaren des Cinquecento," by Florian Neumann (263-96); and "'Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico'. Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis Florentiner Akademievorträgen," by Bernhard Huss (297-332). The volume concludes with an index of names (335-44).

Thomas Stauder. *Wege zum sozialen Engagement in der romanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Aragon, Éluard, Hernández, Celaya, Pavese, Scotellaro.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. Pp. 625.

The table of contents is divided into 4 parts: "Forschungsinteresse und -methodik" (11-24); "Einzeluntersuchungen" (25-490); "Typologischer Vergleich" (491-566); and "Genetischer Vergleich (Kontakstudie)" (567-75). The volume concludes with an extensive bibliography of primary and secondary sources (577-626).

***MIFLC Review*. Journal of the Mountain Interstate Foreign Language Conference 11 (Fall 2002-2003). Pp. 161.**

The essays are divided into literary and linguistic sections. The literary essays address Francophone, French, German, Spanish, and Spanish American areas of interest: "Contempler la béance de la blessure: de la ré-écriture de la violence dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar," by Pascale Perraudin (9-18); "Une apologie du marriage chrétien et courtois?: *Le lai de Désiré*," by Michel J. Raby (19-32); "Physicists, Irony, and Paradox in Friedrich Dürrenmatt's *Die Physiker*," by Paul A. Youngman (33-42); "Hacia una lectura cubista de *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* de Federico García Lorca," by María Ángeles Pozo Montaño (43-52); "Transposición de la culpa en *La doble historia del doctor Valmy*," by Susana Pérez-Castillejo (53-62); "Angles on Insects: Translating Surrealism in Coral Bracho," by Clare E. Sullivan (63-70); "Care for a Drink?: Representational Discourse of Desire in the Works of Sabina Berman," by Charlene Merithew (71-82); "En los márgenes de la Historia: El desplazamiento del archivo en *Los pañamanes* de Fanny Buitrago," by Laura Trujillo Mejía (83-98); "*El hombre artificial* de Horacio Quiroga y los comienzos de la ciencia ficción hispanoamericana," by Luis C. Cano (99-110); "*POESIdA*: Hispanic Writers Respond to AIDS," by Jana F. Gutiérrez (111-34); "Tempering Machismo: The Performance of Masculinity, Femininity, and Honor in *Aquí no ha pasado nada* by Josefina Plá and Roque Centurión Miranda," by May Summer Farnsworth (135-46); "Spanish *X* Revisited," by John J. Stevens (147-59).

Antonio Lucio Giannone. *Le scritture del testo. Salentini e non.* Lecce: Edizioni Milella, 2003. Pp. 182.

This collection of Giannone's essays is divided into prose, poetry, and, criticism. It contains the following contributions on prose works: "*Finibusterre* di Franco Antonelli"; "*Antonietta e i Borboni* di Emilia Bernardini"; "*Storia saffica di Luciestella…* di Annibale Paloscia"; "Un'antologia di narratori meridionali: *Disertori. Sud: racconti dalla*

frontiera"; "*Mistandivò* di Livio Romano"; "*Rosa sospirosa* di Annalucia Lomunno." The essays on poetry are: "Nerio Tebano tra poesia e pittura"; "Itinerario di Enzo Miglietta"; "Lorca e Bodini"; "*Parapagliapiglia* di Giovanni Bernardini"; "La lingua 'de lu tata': l'Ottocento dialettale salentino"; "'Lu gnenzi' e 'la puisìa': *Palore* di Nicola G. De Donno"; "*'l mal de' fiori* di Carmelo Bene." There are 12 essays of criticism, which are followed by an appendix entitled "Radio e letteratura: momenti di un (contrastato) rapporto." The volume concludes with a bibliographical note and an index.

Michelangelo La Luna. *Invito alla lettura di Girolamo de Rada.* Castrovillari (CS): Grafica Pollino, 2004. Pp. 206.
Following a preface and a chronology of the life and works of Girolamo de Rada (1814-1903), the volume contains the following chapters: "La vita e le opere di Girolamo de Rada (19-54); "Antologia deradiana (55-200). Among the works included in the anthology are *L'Odisse; Collezione de poesie albanesi; I canti di Milosao; I canti di Serafina Thopia; Skanderbeku i pafãn; Antichità della nazione albanese; Sofonisba; Principi d'estetica.* The volume concludes with a bibliography.

Luciano Troisio. *Oriental Parnassus.* Trans. into English verse by Luigi Bonaffini. Mineola (NY): Legas, 2006. Pp. 147.
This collection of poetry was written between 1987 and 2003 by Troisio, a researcher in the Italian department at the University of Padua. His publications include scientific books as well as poetry. The introduction to this volume, "Between Details and Splendid Digressions," is by Vincenzo Guarracino.

Alessandro Carrera and Alessandro Vettori, eds. *Binding the Lands. Present Day Poets, Present Day Poetry.* Proceedings of the Third Annual Symposium of IPSA (Italian Poetry Society of America) New York, November 11-13, 1999. Fiesole: Edizioni Cadmo, 2004. Pp. 417.
The bilingualism of the volume reflects the two-language structure of the symposium, and the table of contents mirrors the alternation of poetry and poetology of the conference. Following the introduction and welcoming remarks (9-50), the sessions covered are devoted to "Reading" (51-140); "The Work of Poetry" (141-66); "Poetry and Performance" (167-210); "The Work of Translation" (211-48); three additional reading sessions (249-360); and a concluding "Work of Poetry" (361-404). The volume concludes with a list of conference participants (405-17).

Daniela Gioseffi. *Blood Autumn / Autunno di sangue. Poems New and Selected.* Trans. Elisa Biagini, et al. Boca Raton (FL): Bordighera, 2006. Pp. 123.
Daniela Gioseffi is the author of several collections of poetry (her debut volume was *Eggs in the Lake* in 1979), as well as fiction (*Daffodil Dollars*, which won a PEN award for short fiction in 1990) and non-fiction (*Women on War: International Writings* from 1993, the winner of an American Book Award). The present collection, presented with facing-page English translation, is divided into 3 sections: "Beyond the East Gate / Al di là della porta dell'est" (9-31); "Some Slippery Afternoon / Un pomeriggio che ti scivola via" (32-69); and "Blood Autumn" and "The Peach" / "Autunno di sangue" e "La pesca" (70-119).

Stefano Guglielmin. *Scritti nomadi. Spaesamento ed erranza nella letteratura del Novecento.* Verona: Anterem Edizioni, 2001. Pp. 149.
Born in 1961, Guglielmin lives in Schio where he teaches literature. The volume is divided into 8 chapters: "La responsabilità nell'erranza" (15-28); "La lacerazione nel labirinto" (29-44); "L'occasione resistenziale" (45-58); "Generazioni e collocazione" (59-72); "L'esperienza del dolore nei 'Novissimi'" (73-92); "Le metamorfosi di Orfeo" (93-112); "Soglie" (113-24); and "Per una ridefinizione del postmoderno" (125-40). The volume concludes with a bibliography and an index.

Laura Sanguineti White, Andrea Baldi, and Kristin Phillips, eds. *Essays in Honor of Marga Cottino-Jones.* Fiesole: Cadmo, 2003. Pp. 226.
This collection of essays contains the following contributions: "The Sodomitic Center of the *Decameron*," by Michael Sherberg; "Antonia Tanini (1452-1501), Playwright, and Wife of Bernardo Pulci (1438-1488)," by Elissa B. Weaver; "Francesco Guicciardini: From the *Estratti Savonaroliani* to the 'Particulare,'" by Carlo Celli; "Ri-tratto: Process and Image in *Il libro del cortegiano*," by Kristin Phillips; "'A guisa di eco': strategie di costrizione del femminile nel *Dialogo della cura familiare* di Sperone Speroni," by Andrea Baldi; "'Said the Pen to the Brush …': Examining Boschini's Literary Coquetry," by Glenn P. Pierce; "A Note on Italian Baroque Travel," by Theodore J. Cachey, Jr.; "Una storia tutta da raccontare: Luisa Bergalli Gozzi (1703-1779)," by Francesca Savoia; "'Compagni indivisibili miei […] fidi miei libri': Alfieri e il libro," by Laura Sanguineti White; "'Mountain, she wrote.' Scandere/scrivere al femminile," by Luisella Bovio Arnold; "Driving Hell Home: James M. Cain's *The Postman Always Rings Twice* and Luchino Visconti's *Ossessione*," by Cristina Della Coletta; "Chronicles of a Death Foretold. Public Intellectuals, Clues to Social Injustice and Capital Punishment in *Porte aperte*, the Novel and the Movie," by Francesca Santovetti; and "Paradosso, risarcimento e sovversione: la figura della nonna nella genealogia femminile in Susanna Tamaro e Margaret Mazzantini," by Rita Caviglioli. The volume concludes with a bibliography of works by Marga Cottino-Jones.

Niall Lucy. *A Derrida Dictionary.* Malden (MA): Blackwell Publishing, 2004. Pp. 183.
This dictionary contains a list of Derridean terms discussed by Lucy, who teaches English and philosophy at Murdoch University. The author aims to "provide a series of outlines and interpretations of some of Derrida's key ideas and arguments, rather than a set of fixed definitions" (Preface). The words discussed range from "aporia" (1-2) through "justice" (62-65) and "spectrality" (111-117) to "yes" (161-67). The volume concludes with a section of references from film, music, and print (168-73), followed by an index.